que sais-je?

LE JAZZ

LUCIEN MALSON
ET CHRISTIAN BELLEST

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Le jazz

LUCIEN MALSON

Docteur ès lettres
Agrégé de philosophie

CHRISTIAN BELLEST

Compositeur et arrangeur
Professeur honoraire de Conservatoire à la Ville de Paris
Chargé des cours de jazz
(Luxembourg VI[e])

Quatrième édition corrigée

27[e] mille

ISBN 2 13 044480 6

Dépôt légal — 1re édition : 1987
4e édition corrigée : 1995, avril

© Presses Universitaires de France, 1987
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Ce livre est, fondamentalement, d'intention pédagogique et ses auteurs s'y présentent, dès la première page, comme enseignants. Certes, ce travail a l'ambition de manifester à tout lecteur l'essence du jazz, le terreau où il s'enracine et, surtout, ses développements buissonnants, mais il a la volonté, aussi, de s'adresser à ceux qui, étudiant dans des écoles de musique ou dans diverses structures des universités, cherchent un point d'amorce, un point d'appui qui ne néglige pas les aspects techniques de l'objet abordé. L'éclairage est, par choix délibéré, musicologique. Non que nous considérions l'insertion sociale d'un art comme une réalité sans importance mais, depuis la fin des années cinquante, depuis l'article « Une musique et un peuple », qui ouvrait le premier numéro des *Cahiers du Jazz*, nombreux sont les ouvrages qui situent avec soin la naissance et l'évolution du phénomène dans son contexte économique, politique, idéologique. La description des faits musicaux n'a pas bénéficié de la même attention constante. Puisse ce livre contribuer à rétablir un équilibre dans les espaces des bibliothèques.

En publiant *Les Maîtres du jazz* en cette même collection (nº 548), l'un de nous a cherché à ne pas ajouter une nouvelle histoire chronologique à beaucoup de celles qui existent ailleurs. En écrivant ce volume — complémentaire — nous avons déplacé l'accent : il est mis cette fois sur les styles et non sur les seules grandes personnalités. Les auteurs sont assez différents l'un de l'autre dans les

compétences pour que leurs efforts associés se soient enrichis d'apports réciproques et, simultanément, assez semblables dans les opinions, pour que le dialogue ait été possible, fructueux, et la synthèse assumable en commun.

Nous avons sauté le pas en proposant quelques exemples, quelques relevés sur portée. Nous sommes bien évidemment convaincus que les schémas ne fournissent que des indications formelles, structurelles. Ils ont pour but de renvoyer aux disques. Ils peuvent aider, cependant, comme le commentaire littéraire, à mieux percevoir. En une époque où les classes de jazz se multiplient, où un concours de professorat spécifique existe, et pour longtemps, il nous a semblé utile de donner discrètement ces informations graphiques. Nous rassurons tout le monde : ceux qui n'y trouveront pas avantage pourront puiser satisfaction dans la seule lecture du texte.

Nous remercions de tout cœur ceux qui nous ont généreusement offert leur documentation ou prodigué leurs savoirs sur tel point ou chapitre d'un volume qui est plus d'initiation que de vulgarisation : Henri Renaud, Pierre Angoulvent, Xavier Franco, Pierre Guillemant, Thierry Arpino, Martine Morel, Jean-Marc Patte. Notre amicale gratitude va également à Philippe Baudoin et André Hodeir qui ont bien voulu proposer leurs remarques lors de la lecture du manuscrit. Pour ce *Jazz* — un siècle de musiques — la passion de chacun a tenu son rôle.

ORIGINES ET CARACTÉRISTIQUES DU JAZZ

Avant que le jazz ne devienne, en Occident, une musique familière, il fut celle, exultante et douloureuse, des Noirs du sud des Etats-Unis. On ne saurait parler de ceux qui, durant *un siècle*, ont assumé son existence ou orienté sa destinée, sans dire d'où ce jazz naquit, ce qui fait son allure originale, en quelles circonstances il a vécu et comment, avec elles, il a changé.

I. — Origines

Des années quatre-vingt du XIX^e^ siècle, aux années quatre-vingt du XX^e^ siècle, on peut compter *cent ans* de musiques afro-américaines sinon de jazz proprement dit. Encore que sa forme vocale, avec le blues (s'ajoutant à celle du spiritual, antérieure), et un matériau capital, avec le ragtime, peuvent être considérés comme les éléments de son état gestationnel. Assigner au jazz *une* année de naissance, comme certains auteurs l'ont voulu, n'est qu'un effet de décision hasardeuse à laquelle on ne peut accorder qu'un faible sens. Disons que, au cours de la période qui s'étend de 1885 à 1910, quelques Noirs de la Louisiane ont noué un ensemble de traditions musicales et les ont, ainsi, à la fois conservées et dépassées.

Les survivances africaines. — Qu'une de ses composantes consiste en un faisceau d'apports africains, c'est ce qui est immédiatement sensible dans le jazz. Les Noirs arrachés au

sol natal à l'époque de la traite étaient, pour leur majorité, ceux des territoires s'étendant du Cameroun au Sénégal, lieux de la plus riche civilisation négro-africaine, civilisation dite « de la forêt » (par opposition à celle « de la savane », plus ouverte à l'influence musulmane, et donc moins typiquement noire). Pas loin de 90 % des déportés provenaient des régions de l'Ouest africain situées, mis à part l'Angola, au nord de l'équateur. Des lambeaux de culture originelle ont survécu parmi les esclaves en dépit du démantèlement des groupes tribaux et de la dispersion des familles. Une tradition instrumentale, chorégraphique et vocale s'est, tant bien que mal, perpétuée, triomphant du brassage des coutumes et de la multiplicité mêlée des dialectes. Ainsi, les joueurs de tambour ont-ils continué de procéder, à partir d'un thème, à des dérivations complexes, tirant parti d'un donné rythmique comme les musiciens de l'Europe développaient un donné mélodique et harmonique. Les chanteurs et les manipulateurs de proto-banjos ou de balafons se sont associés aux tambourinaires pour accomplir des cérémonies sonores collectives. Certains aspects de cette conduite africaine persévéreront dans le premier jazz tandis que se maintiendront dans le « preaching » les procédures responsoriales. En revanche, la polyrythmie s'atténuera en Amérique du Nord où elle ne sera retrouvée, occasionnellement, que beaucoup plus tard.

La tradition africaine c'était, avant tout, un goût pour les timbres triturés, adultérés, effaçant la frontière incertaine qui passe entre le son et le bruit, et dont a magistralement parlé André Schaeffner dans son livre *Le Jazz*, de 1926. C'était une conception de la « justesse » toute différente de celle que prescrivent les règles de l'art européen. C'était, enfin, le souci permanent du tempo, dans une perspective ritualiste qui ne séparait pas la musique de la danse et du chant perpétuellement rythmés. Ce qui fut sauvé par le travailleur déporté, et qui reste l'essence de l'africanité, c'est surtout une manière originale de faire vivre le son et le rythme, manière qui évoluera dans le jazz sans pour autant totalement se trahir.

Une musique de déracinés. — En Amérique, l'Africain se souvint des chants et danses du terroir originel et, dans le « Sud profond », rencontrant le protestantisme, se mit à traiter les cantiques à sa façon. Le choral noir sembla aux premiers observateurs blancs bémoliser le *mi* et le *si*, dans la gamme de *do* majeur. La tradition africaine conduisit en outre les exilés à accompagner les chanteurs de battements de mains sur les deuxième et quatrième temps de la mesure, cette accen-

tuation devenant plus présente à l'oreille que celle des temps forts (premier et troisième). Elle apportait une densité rythmique nouvelle. Ressaisie de telle sorte, la musique religieuse des planteurs devint une musique spécifiquement noire, le spiritual.

A partir de ces chants religieux transformés, des chants africains survivants et des chants rustiques du Sud (tels que *Go Down Old Hannah*, *Pick a Bale of Cotton*), un folklore noir américain s'est constitué d'une part dans le cadre des ballades (ex. *Saint-James Infirmary*), d'autre part sous la forme des blues *(John Henry)*.

Des plus anciens pèlerins noirs : Charley Patton, Blind Blake, Leadbelly, Blind Lemon Jefferson, jusqu'aux artistes de plus jeunes générations : Albert King, B. B. King, Freddie King, Albert Collins, Stevie Ray Vaughan, en passant par Leroy Carr, Elmore James, Muddy Waters, John Lee Hooker, la tradition du blues chanté s'est maintenue vivante soit par le fait des vocalistes s'accompagnant eux-mêmes à la guitare ou au piano, soit par l'entremise des orchestres de jazz et des chanteuses populaires (Ma Rainey, Bessie Smith, Ethel Waters).

Les composantes thématiques blanches. — Avec le blues primitif l'art musical noir demeurait essentiellement vocal. Mais, au XIX^e^ siècle, et plus précisément dans les dernières décennies, les Noirs de la Louisiane formèrent quelques orphéons qui reprirent les polkas, les quadrilles, les marches et les airs à la mode chez les Blancs. Vers la fin du XIX^e^ siècle surgit le ragtime, musique en premier lieu destinée au piano et qui consiste en une adaptation par les hommes de couleur du répertoire européen.

A la forme du ragtime adoptée par le jazz pendant ses premières époques, se substitua celle des « songs », chansons populaires américaines blanches qui s'ordonnent souvent en quatre phrases : AABA, de huit mesures chacune, la troisième, appelée bridge, faisant pont (ex. *Lady Be Good*, *Sweet Sue*, *Honeysuckle Rose*).

A la fin du XVIII^e^ siècle et tout au long du XIX^e^, la musique des Noirs, qui amusait leurs exploiteurs, eut une traduction satirique blanche dans l'art des Minstrels (ménestrels). Simultanément, les Noirs imitèrent leurs imitateurs, et se brocardèrent eux-mêmes. Minstrels noirs et minstrels blancs vécurent d'emprunts réciproques en une tragi-comédie acide qu'a savamment racontée Jean-Christophe Averty.

Le jazz au début du siècle. — Lorsque, au-delà des années quatre-vingt du XIX^e siècle, des orchestres de bastringue de La Nouvelle-Orléans joignirent les blues et les rags à leur répertoire de danse, le jazz, en tant que style musical original, dut prendre forme. L'ensemble de Buddy Bolden paraît bien avoir été le premier orchestre noir de jazz dans les tavernes de la ville mais ce jazz se jouait aussi — on l'oublie trop souvent — pour les fêtes champêtres, pour les pique-niques des bords du lac Pontchartrain, les enterrements, les défilés fantastiques du Carnaval, et, parfois, juchés sur un chariot ou sur un camion publicitaire, les musiciens s'affrontaient en un « bucking contest » ou « cutting contest » à l'issue duquel le public acclamait un vainqueur.

Quels étaient ces pionniers du jazz ? Des enregistrements ont plus tard rendu célèbres certains d'entre eux. D'autres ne sont plus qu'un souvenir pour leurs contemporains, ne sont plus qu'un nom pour nous. On peut inscrire, parmi cent autres : Freddy Keppard, Buddy Petit, Bunk Johnson, Papa Celestin, Mutt Carey (cornet) ; Alphonse Picou, Louis Nelson, Lorenzo Tio Jr., George Baquet (cl.) ; Zue Robertson, Frank Dunson, Roy Palmer (tb.) ; Richard Payne (g.) ; John Lindsay, Billie Marrero, Bob Lyons, José Ysagguire (b.) ; Louis Cottrel, Ernest Tripania, Henry Zeno, John Vigne, et, surtout, Dee Dee Chandler (dm.) ; Steve Lewis, Richard M. Jones, Tony Jackson (p.).

II. — Caractéristiques

Le traitement particulier du son. — Le premier critère permettant de définir un style musical jazzique est un certain travail du son. En s'emparant des instruments de musique, le joueur de jazz tenta de transposer en eux les effets de voix des chanteurs africains. Ainsi, au lieu d'émettre le son de manière franche et à sa hauteur « normale », le musicien de jazz put faire varier en cours d'émission l'intensité de ce son et sa résonance et le hisser ou l'abaisser jusqu'à la place visée, parfois distante d'un demi-ton (ex. *The Mood to Be Wooed* de Duke Ellington, le solo de Johnny Hodges). Ces inflexions eurent, et selon les instruments, des sous-espèces dans le glissando où la note s'étire sur plusieurs degrés de la gamme, voire près de l'octave (ex. *Snowball* de Louis Armstrong, la coda), glissando qui peut, une fois la note atteinte, à l'inverse, retomber (ex. *If You See Me Comin'*, solo de guitare de Teddy Bunn). Procédé opposé à celui de l'émission infléchie, l'attaque

brusque fut également utilisée par les artistes de jazz (ex. les trompettes de *I Got Rhythm* avec Bill Coleman, ou la trompette de Terence Blanchard dans *By the Way* de Blakey). Enfin, tandis que l'emploi de vibratos accusés, de grande amplitude et de grande fréquence, conférait à la sonorité une chaleur et un volume accrus (ex. *Relaxin' at the Touro* de Muggsy Spanier, l'introduction à la trompette), l'imitation des sons vocaux étouffés ou triturés fut obtenue soit par l'emploi de sourdines (ex. *Black and Tan* de Duke Ellington, les solos de trompette et de trombone bouchés en « wa-wa »), soit par une vibration forcée de la gorge et des cordes vocales déterminant le « growl » instrumental (ex. *Blues* du premier concert du Jazz at the Philharmonic, solo de ténor d'Illinois Jacquet, *Sun Watcher* de Albert Ayler, *Brazil* de Gato Barbieri). Il faudrait ajouter ces notes qui « couinent » selon la technique du piston mi-baissé à la trompette (ex. *Solid Old Man*, le jeu de Rex Stewart, ou l'extrême fin de *Confessin'* de Wynton Marsalis) et encore ces sons « harmoniques » qui sortent de la tessiture ordinaire de l'instrument et qui sont un comble de l'exacerbation (ex. *The Blues* de Jacquet et le *Sun Watcher* d'Ayler, déjà cités, qui en donnent de bons modèles).

La pratique de l'inflexion, de l'attaque sèche, du vibrato, le recours aux sonorités « dirty » (rêches, grinçantes) ou diversement triturées, ont créé un nouvel univers sonore, extrêmement riche, extrêmement émouvant. Ce travail du son n'est, on s'en doute, pas demeuré identique à lui-même au cours du temps. L'attaque, ferme, perdit peu à peu de sa franchise au fur et à mesure que les musiciens s'orientaient vers un phrasé plus legato. Les saxophonistes de l'école de Benny Carter possédaient, bien avant la guerre de 1940-1945, une attaque fine, délicate, amorçant une évolution. Plus tard, Miles Davis adoucit encore cette attaque, à la trompette. Elle demeure, néanmoins, dans le jazz, et dans tous les cas, fortement dynamogène par le volume de la note émise et sa densité sonore, c'est-à-dire sa richesse en harmoniques (facteurs dépendant d'une manière particulière de souffler). Le vibrato, rude à l'origine (ex. celui de King Oliver), s'est affiné (ex. celui de Louis Armstrong dans *Tight Like This*) et amenuisé avec le temps (ex. celui de Chew Berry dans le *Shufflin' at the Hollywood* de Hampton). Il s'est transformé parfois en inflexion chez certains solistes (ex. Lester Young, en tempo rapide). Quelques musiciens ont fait alterner notes vibrées et notes non vibrées (ex. Dizzy Gillespie, Charlie Parker), n'ont utilisé le vibrato qu'en fin de note longue (ex. Lee Konitz) ou très légèrement en tempo lent (ex. Miles Davis).

La mise en valeur spécifique du rythme. — Le rythme du jazz, dans l'ordre instrumental, s'est progressivement organisé selon un nouveau paramètre musical appelé le swing. Tension et détente, exaspération et relaxation, le swing participe de la douleur et du plaisir, du désir et de l'angoisse. La série des antinomies que met en évidence l'analyse descriptive ne peut d'ailleurs que suggérer ce qui s'éprouve en fait et a défié jusqu'ici une explication de type scientifique. Cependant, ce sur quoi tombent d'accord, en un large consensus, les jazzophiles, c'est-à-dire la présence du phénomène dans certaines interprétations, et son absence dans d'autres, doit correspondre à un événement du monde extérieur donc à un fait matériel.

Le jazz à son plus haut niveau est une recherche et une extérioration de ce swing. Il est impossible, lorsqu'il est question de jazz, de négliger la valeur que constitue en soi son existence. C'est pourquoi les jugements portés sur la musique de jazz par celui qu'il laisse insensible sont frappés de disqualification avant même d'être formulés.

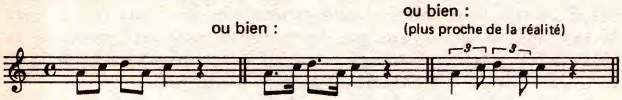
Cette animation originale du rythme ne saurait être obtenue à volonté. Plusieurs conditions objectives non suffisantes, mais assurément favorables, paraissent, cependant, présider à sa production.

1) Retenons d'abord l'adoption de la mesure à quatre temps. Toutefois, on rencontre aussi la mesure à 3/4. Plus exceptionnelles sont les mesures à 5/4, 7/4, ainsi que les mesures composées, si ce n'est que la mesure à 12/8 est fréquente en certains styles de jazz (par ex. chez Horace Silver). Nous pourrions signaler la présence, à titre d'expérience, de mètres plus élaborés (ex. : à 15/8 chez Joe Henderson, à 19/8 chez Don Ellis).

2) La « mise en place » des notes de la mesure, par rapport au tempo, se doit d'être toujours rigoureuse. Néanmoins, certains grands musiciens, les Armstrong, les Gillespie, les Parker, les Herbie Hancock, se sont autorisés à transcender cette règle commune, laissant entendre une pulsation intérieure indépendante du tempo exprimé par la section rythmique, cette liberté-là apparaissant comme l'apanage des plus huppés.

3) L'utilisation d'accentuations opportunes, variables selon les styles et les individualités, contribue à donner au rythme et au phrasé son allure intensément vivante. L'accentuation s'est complexifiée au cours de l'histoire jusqu'à en venir, chez Parker, puis chez Coltrane, à envahir le discours au point de s'y fondre. A l'inverse, chez Monk, cette accentuation s'impose avec une force qui semble dominer et souder le rythme, la mélodie et l'harmonie.

4) Enfin, le swing a souvent profité d'une division du temps qui n'a jamais pu être notée de manière entièrement satisfaisante. Le rythme du jazz, quand on l'écrit, apparaît, curieusement, sur la portée, soit en « croches régulières » soit en « croches pointées, doubles croches », soit en « triolets ». Or, lorsque ce rythme est interprété par les musiciens, il se donne comme tournant autour du « ternaire ».



Ce phrasé « ternaire » semble efficace jusqu'aux environs du tempo 168 = ♩ (168 noires à la minute). Au-delà de cette limite approximative, en tempo rapide, l'interprétation « ternaire » en tant que telle semble plus nuisible que favorable. En tempo vif, ou en tempo lent, lorsque sont requises de nombreuses doubles croches, le jazzman lui substitue un rythme « binarisé » évoluant vers deux croches plus ou moins égales.

On a beaucoup discuté, depuis 1960, pour savoir s'il convenait encore d'appeler « jazz » les musiques qui inclinent à renoncer au tempo régulier. On parle de jazz tout de même — de « free jazz » à l'invitation de certains musiciens — puisque subsiste l'un des deux éléments distinctifs (à savoir le travail de la matière sonore) et qu'une définition laxiste remplace alors une définition stricte. Cette dernière, la définition de type strict, a surtout la volonté d'être rigoureuse et non absurdement rigoriste. On désignait aussi, sous le terme de jazz, aux débuts de la musique orchestrale enregistrée, des œuvres où le swing avait à peine affleuré, des œuvres proches encore du « battement » des cliques ou des ensembles de ragtime. C'est une rythmique bondissante chez des musiciens comme Armstrong ou Bechet, qui a définitivement dégagé du « proto jazz » une rythmique « swinguante », et, de ce fait même, celle d'une musique non seulement novatrice mais inouïe, digne d'un nom nouveau.

III. — Polémiques autour d'un mot

Le terme « jazz », lui-même, a été parfois contesté en tant qu'il manifesterait une prétention impériale à subsumer trop d'espèces de musique sous un même genre. Ainsi, les pratiquants d'un certain style ont-ils parfois prétendu qu'ils ne faisaient pas

du jazz, mais tout autre chose, le mot « jazz » restant bon seulement pour désigner ce à quoi se consacrait le prédécesseur ou le voisin. Il y a de la vanité dans ces formes de propos, un souci de se démarquer, un refus de se laisser classer, pour ne pas dire enrégimenter. Mais un Armstrong ou un Gillespie surent — ce ne sont que deux exemples —, à l'intérieur d'un genre, créer une manière nouvelle, d'abord personnelle, et qui devint, reprise par d'autres, la manière d'une génération, les deux inventeurs de langages n'éprouvant pas la moindre nécessité, comme de plus petits qu'eux, de suggérer qu'ils ne venaient de nulle part ou qu'ils s'étaient arrachés au monde jazzique.

A ce mobile psychologique, né dans une société où il faut passer pour original, même si ce n'est pas vrai, s'est joint une raison économique. En de nombreuses circonstances, des musiciens qui savent compter se sont aperçus qu'ils étaient moins bien payés s'ils s'annonçaient comme jazzmen que comme célébrants des musiques populaires, ou traditionnelles, ou, mieux, contemporaines, et qu'ils recevaient moins aussi, de ce fait, de prébendes des institutions culturelles. D'où l'idée de chercher des labels plus juteux, et ouvrant plus de portes, comme des passe-partout. Ces comportements tactiques n'ont pas, d'ailleurs, toujours été aussi rentables qu'ils le laissaient présager. Ainsi, dans les périodes de renaissance de modes, ou dans des espaces de festivals attirant les foules sous l'étiquette du jazz, on vit les réserves à l'égard de la terminologie soudainement fondre, ce qui se comprend aisément, puisque le refus du vocable ou son acceptation sont, dans un cas comme dans l'autre, fondés non pas sur une analyse et une reconnaissance de traits descriptifs, mais sur leur opportunité d'emploi dans le milieu difficile du commerce et de l'industrie de l'art.

Reste un motif d'ordre éthique qui apparut soudainement — dans les années soixante-dix — et qui, au nom de la dignité noire, rejetait l'expression « jazz » en invoquant des questions d'étymologie. Ce jazz aurait signifié dans l'argot des ghettos, autrefois, les rapports sexuels. Dire à un Noir qu'il faisait, en musique, du jazz, c'était en somme ravaler son travail esthétique à la pure et simple fornication. Il faut critiquer sévèrement cette pseudo-critique. Cinq objections suffiront.

1) On a proposé une dizaine d'hypothèses différentes — au moins — quant à la source du mot « jazz » (cf. Peter Tamony, *Les Cahiers du jazz*, I, p. 78-82, et aussi Smitherman, *Talkin and Testifyin'*, p. 53, qui le fait dériver du malenke « jasi » — « vivre intensément » — en attendant que d'autres langues ou dialectes africains soient, à leur tour, appelés à la rescousse). Aucune des hypothèses avancées n'a pu recevoir de preuve irrécusable.

Le plus vraisemblable est que la musique de « jackass », comme on disait dans le Sud, ou, sous l'effet d'avalement d'une partie du mot dans la langue orale, que la musique de « jass » donc, ait reçu cette appellation des tenants de la « culture légitime ». Lionel Hampton et Albert Nicholas ont apporté des témoignages qui vont dans cette direction.

2) Les musiciens blancs de La Nouvelle-Orléans, qui ne pouvaient ignorer, si cette explication tient debout, la nuance péjorative de l'expression, ne s'en sont pas formalisés. Ils ont traité le mépris par le mépris ou par la provocation. Ce sont des Blancs qui formèrent l'Original Dixieland Jassband (1916). C'est l'Original Memphis Five qui se nommait aussi Choo Choo Jazzers (1923) — ce terme « jazzers » sera repris en 1951, chez Clef, pour le petit groupe de studio de Charlie Parker. C'est Bix qui joua *Jazz Me Blues* (1927) et c'est Paul Whiteman qui accepta, sans se faire prier, de paraître comme *The King of Jazz* dans le film de 1932 portant ce même titre.

3) Exception faite de Mahalia Jackson qui souhaitait ne pas confondre l'offrande religieuse du chant avec son utilisation laïque — mais qui voulut bien paraître tout de même sur les scènes d'Antibes et de Newport —, les musiciens noirs n'ont jamais, avant la fin des années soixante, rechigné à parler du jazz et à se servir de l'appellatif. Clarence Williams appartint aux Johnson's Jazz Boys (1921), King Oliver fonda le Creole Jazz Band qui interprétait *Jazzin' Babies Blues* (1923) avant que son émule, Louis Armstrong, ne jouât *Jazz Lips* (1926) et que Duke Ellington n'enregistrât *Sweet Jazz O'Mine* (1930).

4) Si l'étymologie qui renvoie à la connotation graveleuse était exacte, on retrouverait immanquablement le terme dans les paroles du blues, qui n'ont jamais connu la censure ; or, le vocable « jazz » ne survient quasiment jamais dans le chant populaire noir profane — auquel ne fait pas défaut la crudité du propos : « to rock » et « to roll », en revanche, apparaissent, sans hypocrisie, et ont eu, mondialement, la fortune que l'on sait sans qu'aucun musicien ne s'en émeuve. « Jazz », au demeurant, n'a jamais, hors de la lexicologie musicale, connu de forme verbale, sinon très tardivement. On n'a jamais jazzé personne, à La Nouvelle-Orléans, dans les années dix, seulement ces impondérables que sont les airs, les thèmes, les mélodies.

5) Enfin, nous éprouvons quelque tristesse à devoir rappeler à certains musiciens ce qu'enseignent les linguistes, à commencer par Saussure. Il ne faut pas mêler, dans la description du phénomène de langue, la diachronie (la succession des états) et la synchronie (un état formant système à un moment précis et

donné). Saussure note que le mot « dépit » signifia d'abord « mépris » en français. Le sens a changé. Il ne sert à rien de connaître l'histoire du terme pour valablement s'en servir aujourd'hui. Conservons donc « jazz », pour désigner cet art si beau dont nous avons donné plus haut, en quelques pages, la seule définition qui nous semble lui convenir.

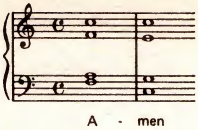
SPIRITUAL

Il restait des rudiments culturels de l'Afrique mère dans la plupart des manifestations musicales des Noirs américains. La rétention procède d'abord des « motors habits » dont parle Herskovits, de cette mémoire motrice qu'en termes bergsoniens Roger Bastide distingue de la mémoire imageante. Les rythmes anciens se conservèrent dans le frappement des mains, dans le mouvement des pieds, dans les techniques de la voix mais, plus généralement, les techniques du corps dont traitait Marcel Mauss.

1. **Genèse et formes.** — Le jeu d'antiphonation africain, lui, s'est coulé dans les moules du « responsorial » de l'Eglise blanche. Le monde du spiritual se donne à nous comme un ensemble très riche de pratiques vocales. On peut le diviser, comme y invite Weldon Johnson, en quatre espèces qui vont du *solo-repons* strict, à la *forme chorale*, en passant par des degrés intermédiaires où l'antiphonie s'atténue. Mais on peut aussi discerner des étapes multiples : *sermon rythmé*, puis *psalmodie* (ou « *moaning* ») puis *chant rythmé* et « *ring shout* » enfin qui mène au superlatif de la transe.

Reprise des chants européens par l'habitude africaine (avec, même, quelques réminiscences mélodico-rythmiques), tel est le spiritual dont les premières manifestations remontent au début du XIX^e^ siècle. Et la voix, dit Gilbert Rouget, y reste africaine. Le premier spiritual publié (en 1861) est le *Go Down Moses* (cf. Louis Armstrong dans son « Good Book »). C'est à des universités noires, dont la Fisk University de Nashville, que reviendra la tâche de recueillir et codifier le

répertoire des chants sacrés de la communauté où apparaît l'inévitable cadence plagale européenne :



Les universités créées après la guerre de Sécession, c'est-à-dire après 1865, fondèrent en leur sein, des groupes vocaux policés, tels les « Fisk Jubilee Singers » (1871) qui firent des voyages en Europe.

2. **Du spiritual nommé gospel.** — Les dictionnaires et les encyclopédies du jazz n'hésitent pas à réserver une rubrique aux interprètes de « gospel songs » qui ont, du reste, fréquenté non seulement les temples, mais aussi les scènes de concerts. La création en 1908, par Charles Harrison Mason, de la Sanctified Church va électriser les Eglises noires, balayer les dernières contraintes gestuelles et introduire dans les offices des instruments de jazz, notamment des cuivres.

La référence explicite à l'Evangile a pu incliner certains auteurs à distinguer deux courants du chant sacré, l'un — le spiritual « classique » — attaché aux thèmes de l'Ancien Testament, l'autre — le gospel, ou spiritual moderne — voué aux épisodes de la vie du Christ. Ceci repose sur une irréfutable réalité statistique, mais les exceptions sont nombreuses, dans les deux sens. Ce qui est certain, c'est que les musiques religieuses et profanes noires ne se sont jamais ignorées et que le jazz n'a pas manqué d'exercer, pour sa part, une pression sur ce que l'on appelle le gospel où les solistes, plus nombreux que dans la tradition dix-neuviémiste, écrivent souvent les paroles et la musique eux-mêmes au lieu de seulement reprendre les cantiques ou les work-songs « sacralisés » et appartiennent, pour beaucoup d'entre eux, au marché du disque ou du spectacle. Le terme

gospel s'est imposé au lendemain de la seconde guerre mondiale.

3. **Le gospel et la « soul music ».** — Gospelaire est un bien joli mot, non employé par les historiens pour désigner ceux qui chantent le spiritual du XX^e siècle, mais que quelques groupes noirs ont choisi pour se désigner eux-mêmes. Gospelaires de Rosetta Martin, Gospelaires of Dayton, Bronx Gospelaires d'Alex Bradford. Quelques célébrités du gospel sont demeurées des personnalités repliées sur l'Eglise. Certains autres artistes, tout en fréquentant les scènes, se sont faits les dépositaires de la tradition : Clara Ward, Bessie Griffin, Dorothy Mac Griff (Dorothy Love-Coates), Marion Williams, Deloris Barrett, James Cleveland, Shirley Caesar, Jessy Dixon. Alex Bradford devait inventer les « Stradfordettes », des groupes de chanteuses et danseuses qui deviendront d'abord, chez Ray Charles, des « Raelettes » puis, chez Ike Turner, des « Ikettes ». Aretha Franklin imita d'abord Clara Ward, et Wilson Pickett prit pour modèle le Rév. Julius Cheeks, lequel a dit lui-même qu'il reconnaissait ses disciples en James Brown et Sam Cooke. Chez les Soul Stirrers, Jess Whitaker (dont le *How Jesus Died* a inspiré le *Lonely Avenue* de Ray Charles), puis R. H. Harris, et enfin Sam Cooke *(Wonderful)* ont rendu quasiment indiscernables l'art sacré et l'art profane dont les albums se sont trouvés mêlés dans les bacs des disquaires. Divers quartettes, de grande réputation, ont mieux résisté à la laïcisation, non sans en être parfois touchés.

4. **Gospelaires, bluesmen, jazzmen.** — Entre les gospelaires, gens de l'Eglise, et d'autres gens du spectacle ou des concerts qui n'appartiennent pas à ce que l'habitude langagière appelle « soul music », les relations ne sont pas moins étroites. Thomas Dorsey (qu'engagea Sallie Martin, future associée de son homonyme Roberta Martin) a rencontré et admiré Bessie Smith dans les années dix. Pendant la crise économique, certains bluesmen se firent aisément chanteurs d'Eglise. La transfuge sublime du gospel allait être tout de même, sur les tréteaux du jazz, Sister Rosetta Tharpe. Elle apparaît au Cotton Club avant la seconde guerre mondiale aux côtés de Cab Calloway, et grave des disques avec Lucky Millinder *(Religion Blues, Trouble in Mind)*, s'associe

avec le pianiste « profane » Sammy Price, puis, avec Marie Knight, une autre « sainte », qui se tournera vers le blues.

5. **Portrait.** — Le « sperichil » primitif fut un dialogue entre un soliste et des chœurs. Au-delà de la guerre civile, ce chant à l'unisson se transforme en chant à plusieurs voix. Le succès du soliste se mue en une sorte de vedettariat dans les années trente et quarante. Mahalia Jackson deviendra l'impératrice du gospel, comme Bessie Smith fut l'impératrice du blues. Une même ampleur tragique rapproche les deux souveraines l'une de l'autre, et réunit, au-delà d'elles-mêmes, en un semblable bonheur vocal toutes les grandes chanteuses de jazz qui apprirent à chanter à l'église. Entre la Mahalia de *Amazing Grace* et la Sarah Vaughan recueillie de *Send in the Clowns*, avec Basie, une filiation est patente, en dépit du caractère tout à fait profane de l'œuvre interprétée par Sarah. La prise de possession des psaumes par les Noirs, dont Chase souligne, à juste titre, la transfiguration sous l'effet, généralement, de l'adoption d'un tempo plus vif et, sans exception, d'un traitement « généreusement syncopé », doit être retenue. Outre la présence de certains motifs rythmiques typiques de toute la musique afro-américaine, il faut souligner surtout l'accentuation très puissante, sans appel, des temps faibles de la mesure. Signalons, en passant, que les temps dits forts dans la théorie européenne (le premier et le troisième) sont la marque de ce qui va vers le bas, vers la terre. Aux temps faibles, ceux qui sont « en l'air », les Noirs ont accordé un immense privilège.

Le spiritual, lorsqu'il est interprété en majeur (nous retrouverons plus nettement encore le phénomène dans le blues), manifeste une tendance à l'abaissement de la tierce et de la septième de la gamme. Une sorte de polyphonie libre, troublante, et des fantaisies vocales se sont introduites à l'envi dans le contexte global.

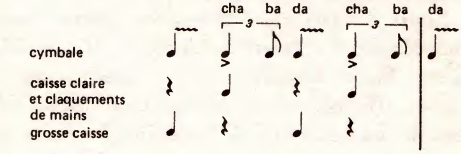
6. **Le gospel et les jazz.** — L'harmonie du spiritual, du gospel song, est fondée principalement sur les I^er^, IV^e^ et V^e^ degrés de la gamme diatonique. Des notes « blue » viendront éventuellement les pimenter, encore que l'on connaisse des interprétations de thèmes religieux qui les ignorent (*Jesus on De Water Side*, ou, de la « Black Nativity », *My Way's Cloudy*). L'harmonie du gospel, à l'inverse de celle d'un jazz en continuel mouvement, s'est peu modifiée dans le temps, mis à part l'emploi, assez rare, et tardif, d'accords de neuvième ou de progressions harmoniques chromatiques.

Quelques thèmes utilisés par les jazzmen sont empruntés au répertoire des spirituals (Kid Ory : *When the Saints* ; Louis Armstrong : *When the Saints* également, ou *Nobody Knows the Trouble I've Seen* ; Dizzy Gillespie : *Swing Low, Sweet Cadillac*, une pochade, une version burlesque et affectueuse de *Swing Low, Sweet Chariot*). Les effets de portamento de certains jazzmen ne sont pas sans rapports avec ceux d'une Mahalia Jackson *(Amazing Grace)* et la pulsation jazziste est patente dans bien des accompagnements de gospelaires (Marion Williams, *I Just Can't Help It)* dans des démarches pianistiques qui frisent le « boogie » (Mahalia Jackson, *Top Rank*) ou dans des interventions de saxophone ténor en tout point comparables à celles du « rock and roll » (Sister Rosetta Tharpe, *Joy in this Land*).

Le gospel a incontestablement subi l'action du jazz et, en revanche, nombre de jazzmen ont tiré parti du phrasé « churchy ». C'est notamment le cas de Milton Jackson et de Johnny Griffin. Mais l'artiste le plus célèbre, et qui a impatronisé l'union du gospel et de la coutume « bluesy », est incontestablement Ray Charles. Il devient prêcheur séculier dès le début des années cinquante, et opère la fusion du jazz populaire et de la musique sacrée *(I'm Going Down to the River, Misery in my Hart, It Should Have Been Me, Sinner's Prayer)*.

Son thème-fanion *What'd I Say* n'est rien d'autre qu'un blues, puissamment investi par la coutume du « gospel singing ». Moins connu, mais peut-être plus « gospelisant » encore, est le *Sweet Sixteen Bars* du même Ray Charles, joué au piano, et écrit également par lui (cette fois en 12/8, comme son *Lonely Avenue*, lequel est moins lent).

Le jazz « funky », dans la seconde moitié des années cinquante, a su reprendre la conviction rythmique du spiritual. Nous sommes en présence d'une forme d'expression aux accents vigoureusement marqués, et qui s'appuie sur un jeu de batterie « classique ».



Le rapprochement est aisé à faire entre le comportement rythmique des voix et de la section d'accompagnement des gospelaires (Rév. Samuel Kelsey, *Little Boy* ou *Shine for Jesus*) et ce même comportement chez les jazzmen d'obédiences les plus diverses (Ray Charles, *Rock House* ; Duke Ellington avec son batteur Sam Woodyard, *Play the Blues and Go*, session de Chicago, ou *Lullaby of Birdland*, session de Los Angeles). La contrebasse, généralement, dans le gospel, assume comme en beaucoup de styles de jazz les quatre temps de la mesure. Le piano, cela va de soi, ici comme partout, remplit un rôle à la fois harmonique, rythmique et « orchestral ». L'ensemble des rythmiciens maintiennent ainsi derrrière les chanteurs d'Eglise, ou derrière les solistes « profanes », un irrésistible excitateur.

RAGTIME

Le spiritual fut l'une des premières musiques euro-africaines, l'une des premières racines du jazz. Une autre racine fut le ragtime. Il n'est pas facile d'en décrire ou d'en dater non plus la survenue. L'humus du ragtime, il faut le voir sans doute dans le « cake walk » danse des Noirs américains du début du XIX^e siècle, et dans la « bamboula ».

1. **Le Missouri.** — Ragtimer néo-orléanais, pianiste de lupanar de son état, Tony Jackson ne laissera trace de lui en aucun disque. Son *Some Sweet Day* traversera, avec Armstrong, le jazz des années trente et son *Pretty Baby* restera vivant dans le répertoire d'un Herbie Mann (fl.) ou d'un Jimmy Mac Griff (org.). En dépit de ce grand homme légendaire, ce n'est pas La Nouvelle-Orléans qui doit être considérée comme le centre le plus actif du ragtime naissant. Deux villes la dépassent largement en cette affaire : Sedalia et Saint Louis.

A Sedalia, au « Maple Leaf », un club de nuit, règne Scott Joplin. *Maple Leaf Rag* (1899) est signé par lui, entre autres thèmes fameux. Presque aussi connu que Joplin, et compositeur également prolifique de Sedalia, James Scott léguera de nombreux morceaux souvent joués, dont *Climax Rag* (1914) que reprendront Jelly Roll en 1939 avec ses « New Orleans Jazzmen », et, plus tard, en 1965, John Handy.

C'est à un musicien, en revanche de Saint Louis, Tom Turpin, que le hasard permet de publier la première partition où le mot rag s'imprime en toutes lettres : *Harlem Rag* (1897). Il est le pilier du « Roxland Café » alors que Louis Chauvin fréquente, lui, le « Hurrah Sporting Club ». Les ragtimers de Saint Louis bénéficieront de l'Exposition universelle de 1904 qui contribuera au triomphe de la musique aux « accents déplacés ».

En ces deux villes, Sedalia et Saint Louis, les pianistes du

rag, qui voyagent, échangent leurs trouvailles. Un banjoïste — Sylvester Ossman — s'y révèle, qui sera l'un des interprètes de Tom Turpin, d'Arthur Pryor, et dont un enregistrement de la fin du XIX^e siècle comptera parmi les plus anciens documents dont nous disposerons en ce domaine (*Ragtime Medley*, 1897).

2. **La Louisiane.** — Tony Jackson, l'auteur de *Pretty Baby* (que ressuscitera Willie « The Lion » Smith), et de *Naked Dance* (dont s'accompagnent les numéros de strip-tease), est la vedette des boîtes de Storyville. Il est aussi l'initiateur, en « musique déchiquetée », de Ferdinand « Jelly Roll » Morton qui fera vivre ses thèmes et défendra toujours son souvenir. Beaucoup d'historiens pensent que la « ragged music » fut la première désignation de la « jazz music » et Jelly Roll, qui pratiqua le rag originel, comme ses formes évoluées, s'est flatté d'avoir été, en 1902, « l'inventeur du jazz ». Ce qui est vrai, c'est qu'il fut, comme l'a remarqué Martine Morel, l'un des premiers à syncoper les basses à la main gauche, alors que les vieux ragtimers frappaient de cette main tous les temps avec une régularité de métronome. Jelly Roll a contribué au répertoire du rag par quantité d'inventions personnelles, dont la plus célèbre est son *King Porter Stomp* qui fait partie intégrante du répertoire du jazz.

3. **Le Nord et l'Est.** — De Sedalia beaucoup de ragtimers gagneront Saint Louis, puis, au lendemain de l' « Expo » de 1904, la grande cité du Nord : Chicago, où Tony Jackson, Scott Joplin, Jelly Roll joueront pour les cabarets et les théâtres. L'Est ne sera touché qu'un peu après. Baltimore, la ville de Eubie Blake (né en 1883, et qui deviendra centenaire), a de l'importance dans cette région de l'Amérique où s'illustreront de nombreux pianistes. A New York, comme on s'en doute, le rag va connaître la gloire. Il y connaîtra, également, la destruction. Le piano jazzistique va faire alterner lui aussi, à la main gauche, les accords sur les temps faibles et les basses sur les temps forts (technique du « stride »). Il adopte cette technique, mais dans un tout autre esprit. Ce qui put sembler être d'abord un nouveau type de rag allait, en définitive, condamner le genre et se substituer à lui. A New York, Eubie Blake, Luckey Roberts, Donald Lambert, Paul Seminole, ragtimers, seront les initiateurs de James P. Johnson, Willie The Lion Smith, Fats Waller, Joe Turner, maîtres du « stride » à leur tour, mais jazzistes. Le rag qui avait séduit les milieux populaires, mais aussi bourgeois, était le fait de musiciens rompus à la technique

scolaire du piano et grands connaisseurs de la tradition européenne. Cet aspect savant va toucher les pianistes de jazz new-yorkais, et jusqu'à Duke Ellington lui-même.

Le ragtimer respecte scrupuleusement les valeurs de notes écrites et ne pratique pas l'improvisation. Le jazzman, au contraire, ajoute une fantaisie interprétative et, surtout, « creuse » davantage le rythme. Déjà, l'audition attentive de Jelly Roll Morton montre que, dès le début des années vingt, si le binaire survit chez lui, lors des mesures où fleurissent les doubles croches, l'accentuation s'infléchit, en d'autres circonstances, légèrement, et tend vers le ternaire. Cette sensibilité nouvelle — ainsi que le goût prononcé des jazzmen pour l'improvisé — marque une différence incontestable entre les deux musiques. Néanmoins, la virtuosité des ragtimers influencera fortement le premier style New Orleans lorsque le piano s'incorporera à l'orchestre.

On écoutera, avec profit, pour l'étude du ragtime orchestral — originel, puis jazzique — les interprétations qu'en ont données les ensembles de Jim Europe (*Down Home Rag*, 1913), Nick La Rocca (*Tiger Rag*, 1917), Eubie Blake and his « Shuffle Along Orchestra » (*Baltimore Buzz*, 1921), Paul Mares (*Maple Leaf Rag*, 1935), « Jelly Roll Morton's New Orleans Jazzmen » (*Climax Rag*, 1939).

4. **Triomphe, déclin, renaissance.** — Le grand moment de la « ragged music » s'étend de 1890 à 1910. Au cours des années vingt le temps des rags va, toutefois, passer. Ils revivront deçà delà. Claude Bolling, au cours des années soixante, par exemple, puisera dans ce champ historique (*Temptation*, *Saint Louis Rag*, *Perfect Rag*, *Mississippi Rag)*. Un peu plus tard, en 1970, le ragtime reprend du service en Californie dans l'ensemble de David Bourne, puis, à La Nouvelle-Orléans, dans l'orchestre mixte du pianiste suédois Lars Edegran. Il

réapparaît dans le film *The Sting (L'Arnaque)*, de George Roy Hill. Le ragtime va devenir, avec les défouisseurs de documents, de l'art savant ou de l'art populaire « travaillé », dans une musique qui se rejoue, et Maxine Roach, au milieu des années quatre-vingt, en donnera une version nostalgique, arrangée pour un quatuor à cordes *(Easy Winners)*.

5. **Le ragtime et les jazz.** — Le ragtime entretient avec le jazz des rapports à la fois étroits et distants. La forme la plus courante du rag est la succession de thèmes de 16 mesures chacun (comme dans beaucoup de marches), succession de type ABACD *(Maple Leaf Rag)*. Dans les partitions, la plupart des thèmes sont répétés (soit AA′, BB′, A″, CC′, DD′, pour *Maple Leaf Rag* par exemple), mais l'expérience prouve que les interprètes se dispensent le plus souvent de la plupart des « reprises ». Ces séries de thèmes — nous ne citerons que les plus célèbres — se présentent de façon variée, soit comme dans *Maple Leaf* : ABACD *(The Entertainer, The Chrysanthemum, Gladiolus Rag, Grace and Beauty)*, soit selon l'ordre : ABCA *(Tickled to Death)*, ABCD *(Cascades)*, ABACB *(Nightingale Rag)*, ABACDA *(Calliope Rag)*, ABCABD *(Original Rag)*. Très curieusement, la plus populaire et la plus connue des œuvres portant le titre « rag » dans le répertoire jazzique, à savoir *Tiger Rag*, offre une forme qui n'a rien à voir avec celles précédemment désignées. Il s'agit d'un morceau inspiré d'un quadrille français nommé *Praline* et qui comporte trois thèmes : ABC, le dernier étant utilisé pour les improvisations. Ce dernier thème exploite un ton rarissime dans le jazz : sous-dominante de la sous-dominante : A ♭ (B ♭, ton principal). L'occasion nous est donnée de dire, à ce propos, que les improvisateurs ont, du reste, presque toujours coutume de ne retenir du ragtime qu'un seul des thèmes, et, dans les chansons populaires, de ne conserver que le refrain (dit chorus) en abandonnant le couplet (dit verse).

La plupart des thèmes de rag sont fondés sur l'échange harmonique classique tonique-dominante, avec emprunts aux tons voisins. Le jazz s'est certainement servi à ses débuts des mêmes enchaînements d'accords, mais, contrairement au rag, qui est resté statique, il n'a cessé d'enrichir sa palette harmonique surtout à partir de la

seconde décennie du XX^e siècle. La filiation et l'émancipation sont perceptibles chez des jazzmen reconnus comme maîtres du « stride » : James P. Johnson *(Carolina Shout)* ou Willie The Lion Smith (*Blame It on the Blues* — qui est, en réalité, un rag), Fats Waller *(Alligator Crawl, Handful of Keys)*, ainsi que tous les pianistes de jazz qui ont repris à leur compte les thèmes de rag des bons auteurs.

BLUES

Permettons-nous de considérer le spiritual comme l'un des versants religieux de la musique afro-américaine, et le blues — après le ragtime — comme l'un de ses versants profanes. Il s'est notoirement manifesté dans les « tent shows » (spectacles sous chapiteau) et dans les « medicine shows » (foires aux potions magiques).

Plus modeste dans sa forme est le « holler », cri d'appel des ouvriers des champs ou propos crié des vendeurs de rue. On retrouvera ses chevrotements et ses mutations brusques dans la hauteur, au sein du blues, que Metfessel et Seashore, et, à leur suite, Odum et Johnson, en 1926, ont impérieusement soumis à l'analyse phonophotographique.

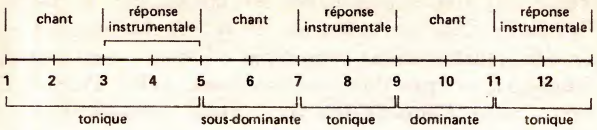
1. **Gestation et naissance.** — Beaucoup d'auteurs se sont attachés à résoudre la question de l'origine du blues et, donc, d'abord, des « blue notes ». Ernest Borneman *(A Critic Look at Jazz)* a pensé que l'Afrique occidentale utilisant la pentatonie a incliné ses ressortissants exilés à modeler la tierce et la septième majeures absentes de leur système. Les esclaves transplantés auraient donc rendu avec approximation ces deux notes, créant, de ce fait même, les « blue notes ». Jacques B. Hess, l'un des plus grands connaisseurs de l'histoire musicale afro-américaine, a plusieurs fois critiqué cette explication que l'on lit encore sous la plume de certains musiciens pédagogues. Cette vision des faits, selon lui, ne tient pas, ou ne tient plus. Pourquoi ? Parce que l'ethno-musicologie apprend qu'il existe, en Afrique,

autre chose que du pentatonal. D'autre part, à supposer que le pentatonal ait été l'ordre primitif, on ne sait pas à quel pentatonal se vouer puisqu'il en est cinq. Mieux vaut se souvenir qu'il existe en Afrique des échelles à sept degrés non équidistants « qui incorporent des intervalles inférieurs à un ton entier et légèrement supérieurs à un demi-ton, particulièrement entre les III^{e} et IV^{e} degrés et les VII^{e} et VIII^{e} degrés » : J.-B. Hess suggère qu'on pourrait voir là une origine possible des blue notes.

2. **Définition.** — Le blues est une forme musicale afro-américaine née après la guerre de Sécession, appartenant initialement à l'art vocal — dans un style de complainte — mais qui connut dès le début du XX^{e} siècle des expressions instrumentales, lesquelles se sont maintenues et développées avec le jazz évolutif. Ce blues, au-delà de sa période gestationnelle — période archaïque —, se caractérise par un *cadrage* (de 12 mesures, sauf exceptions), une *structure harmonique* (enchaînement typique d'accords), et un *aspect mélodique* (avec emploi fréquent de notes facultatives dites « blue notes »). Il est plus soucieux d'expressivité que de prouesse technique, encore qu'il n'ait pas toujours exclu cette dernière, comme on le perçoit chez un Armstrong *(West End Blues)* ou, plus tard, chez un Parker *(Parker's Mood)*. Cet esprit peut, occasionnellement, se retrouver à propos d'autres formes — ballade et « anatole » notamment — en raison de l'interprétation qu'en donne l'artiste. D'où cette remarque, souvent formulée, qu'il existe des nuances « bluesy » hors du contexte du blues, Billie Holiday en offrant les meilleurs exemples. Contrairement à une opinion reçue, le blues n'est pas lié à un tempo lent, il se joue en tous tempos y compris les plus vifs.

Mélodiquement, le blues de 12 mesures comporte 3 phrases de 4 mesures, et la versification en stances

tient compte de ce schéma. Les stances sont énoncées vocalement, dans la manière la plus classique, sur les deux premières mesures de chaque période :



mais elles peuvent parfois occuper plus de place, et notamment s'étendre sur la totalité des 4 premières mesures. C'est le cas dans *Lonesome Atlanta Blues* (de Bobby Grant) ou dans le troisième chorus de *Mister Conductor Man* (de Big Bill Broonzy).

Entre le début du siècle et le début des années vingt, le blues va connaître un certain élargissement esthétique par ses associations à d'autres thèmes de nature différente, de 8 ou 16 mesures (ex. *Careless Love Blues*), ainsi que par l'emploi de certaines subtilités de l'harmonie classique (accords de passage principalement). Les années vingt, en revanche, verront certains compositeurs procéder à une sorte d'épuration, à la fois harmonique et thématique. Ils auront tendance à ne conserver ou à ne créer que des blues de 12 mesures auxquels ils ne joindront aucun thème complémentaire et, simultanément, ils en reviendront aux enchaînements d'accords dont les premiers chanteurs populaires avaient proposé le modèle. Nous nous trouvons, dès cette époque, en présence, d'une part, d'un blues tonal avec sa modulation à la sous-dominante (5^{e} mesure) précédée de son accord de septième de dominante (4^{e} mesure) et, d'autre part, d'un blues modal avec l'emploi harmonique du VII^{e} degré blue dans les quatre premières mesures.

A la fin des années trente, mais surtout au cours des

années quarante et cinquante, avec les boppers, se retrouve le choix du blues complice de la tonalité, déployant une grande abondance d'accords, même en tempo vif (un exemple en est donné par le *Billie's Bounce* de Charlie Parker ou, du même auteur, le *Blues for Alice*, initialement couplé par « Verve » avec *Swedish Schnapps*, et que l'on joue souvent, selon l'esprit du temps, sous l'appellation de « blues suédois »). Cette opulence harmonique est moins nette, en revanche, chez un solitaire comme Thelonious Monk dont la richesse privée tient à son génie de la « petite forme », et chez quelques musiciens qui ne s'interdisent pas de reprendre les successions accordiques originelles (une illustration s'en trouve dans le *Bags' Groove* de Milton Jackson, avec Miles Davis).

Le blues en mineur a parfois séduit les musiciens de jazz : *Black and Tan* de Duke Ellington, le quatrième thème de *The Mooche*, de Duke également, ainsi que le thème de *Ko-Ko* du même Duke, *Blues in C Sharp Minor* de Teddy Wilson, *Israel* de John Carisi, *Señor Blues* de Horace Silver, *Do I Move You* de Nina Simone. Dans les années soixante, des musiciens populaires ont généralisé une transformation — déjà ancienne — de la grille du blues. A la dixième mesure, ils ont vulgarisé l'accord du IV^{e} degré, en place de l'accord du V^{e}. Cette pratique s'est étendue à tout le champ de la variété jazzée.

3. **Remarques sur le cadrage.** — A ses débuts, le blues n'a pas obéi à des règles strictes de carrure. L'un des pionniers du blues, et représentant de la coutume rurale, fut Blind Lemon Jefferson, dont les disques, bien qu'enregistrés tardivement (à partir de 1925), donnent une image fidèle de ce que fut le blues du XIX^{e} siècle. De même que la musique européenne n'a connu le triomphe de la barre de mesure qu'au XVI^{e} siècle, le blues ne s'est donné un cadre rigoureux qu'assez tardivement. Dans *Rabbit Foot* de Blind Lemon, le rythme est sous-jacent mais la mesure n'est pas marquée.

Les blues de la fin du XIX^{e} siècle adoptaient des canevas de 8, 12 ou 16 mesures. Le canevas de 12 ne l'emportera et ne

s'imposera définitivement qu'au cours de la première guerre mondiale et le respect du cadrage choisi ne deviendra, chez les ménestrels du blues, une norme, que dans les années vingt. Les blues bâtis sur 8 mesures sont assez rares : citons *How Long Blues* (de Leroy Carr), le traditionnel *Trouble in Mind*, le *Cherry Red* (de Pete Johnson et Big Joe Turner). Quelques blues ont 16 mesures : *Soft Winds* (de Benny Goodman), *Vine Street Ramble* (de Benny Carter), *Watermelon Man* (de Herbie Hancock). Les pseudo-blues bâtis sur 32 mesures sont des expériences qui mêlent à la trame coutumière, des enchaînements harmoniques étrangers. Retenons *Tishomingo Blues* (de Spencer Williams) ou *Revolutionary Blues* (de Milton Mezzrow).

Quand le blues n'a pas 12 mesures, on constate, évidemment, une contraction ou une extension de sa grille selon des procédés divers. Le monde jazzistique, en effet, inscrit dans des grilles les accords successifs des morceaux (avec emploi du chiffrage américain : *do* = C ; *ré* = D ; *mi* = E ; *fa* = F ; *sol* = G ; *la* = A ; *si* = B).

Il est important de signaler que beaucoup de thèmes de jazz incluent le terme « blues » dans des titres trompeurs, alors même qu'ils ne sont pas des blues du tout : *Limehouse Blues*, *Down Hearted Blues*, *Wild Cat Blues*, *Savoy Blues*, *Bye Bye Blues*, *Santa Claus Blues*, *Tokyo Blues*, *Junk Blues*, et, en plus provocant : *Lady Sings the Blues* ou *I Ain't Got Nothin' but the Blues*.

4. **Remarques sur la structure harmonique : le phénomène de grille.** — Une grille est la présentation quadrillée d'une succession d'accords. Soit pour le blues classique en *do*, la simple grille suivante :

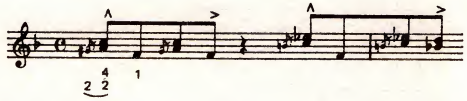
C	C	C	C7
F	F	C	C
G7	G7	C	C

Nous découvrons, avec les grilles, une manière schématique et originale de représenter les successions d'accords dans le jazz. Ces grilles peuvent êtres lues, mais

l'oreille des jazzmen, habituée aux enchaînements harmoniques, dispense la plupart du temps ceux-ci d'y avoir recours.

5. Remarques sur les aspects mélodiques : les blue notes.

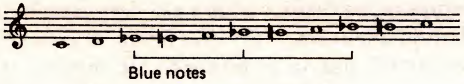
A) *Généralités.* — Surgies dans le chant folklorique, les « blue notes » sont mouvantes et ne s'inscrivent pas dans le tempérament égal des 12 demi-tons. Les chanteurs et les solistes non-claviéristes, au gré de leur humeur, infléchissent plus ou moins la tierce, la septième ou la quinte. Ces notes, donc, se « promènent » expressivement à l'intérieur du demi-ton (quelque neuf commas). Les instruments à clavier (exception faite des modernes synthétiseurs à molette de « pitch control ») n'offrent pas ces possibilités de jeu souple où se produisent les blue notes : les pianistes ou les organistes de jazz, avec l'articulation et l'intensité émotionnelle *ad hoc*, recourent à certains procédés dont les effets évoquent ceux qui ne sont pas de leur capacité, avec l'emploi d'une appoggiature, au sens classique du terme. L'un de ces procédés consiste en un ajout de « notes d'agrément » qui suggère l'audition quasi simultanée des deux tierces (majeure et mineure). Par exemple, sur un clavier, le doigt peut éventuellement glisser d'une touche noire à une touche blanche :



*Le III*e *degré « blue »* (E ♭) peut apparaître (mélodiquement) lors de l'expression d'un accord parfait majeur ou de dominante (sur *do* ou *do* 7) ; *le VII*e *degré « blue »* (B ♭) se manifestant sur un accord parfait

majeur (sur *do*) ; *le V^e degré « blue »* (G ♭) surgissant généralement lors de l'énoncé de l'accord de tonique.

Ces blue notes, intégrées à la gamme majeure du système tonal, ont constitué une nouvelle échelle de sons que l'on a justement appelée *gamme du blues* ou encore *mode du blues* :



Qu'entend-on dans ce blues ? Quelles en sont les potentialités ? Qu'est-ce qui, en lui, constitue sa richesse ? Il est incontestablement au point de rencontre de deux cultures. On doit remarquer qu'il fait simultanément référence au moins à trois systèmes simples : à la gamme majeure européenne, au mode dorien et au mode mixolydien (les deux derniers, transposés dans le ton de la tonique, ont transité par l'Afrique).

B) *La hiérarchie des blue notes.* — Les trois blue notes sont loin d'être équivalentes quant à leur fonction grammatique et à leur valeur émotionnelle. Ce fait capital n'a jamais, à notre connaissance, été explicité, ni même signalé, alors qu'il a dû être, vraisemblablement, éprouvé par les praticiens du blues. Il nous paraît indispensable d'insister, justement, sur cette hiérarchie des blue notes qui va, dans l'ordre dégressif, du III^e degré « blue » au V^e, en passant par le VII^e.

Le III^e degré « blue ». — Sur l'accord de tonique ou de dominante en majeur, il peut être considéré chez les chanteurs et « souffleurs » notamment, comme appoggiature (au sens moderne) de la fondamentale dont il est poétiquement parent. Cette « tierce » est ressentie, affectivement, comme très proche de la tonique, comme intimement liée à elle, attirée vers elle. Contrairement

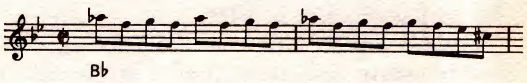
aux autres blue notes, celle-ci a une fonction exclusivement mélodique :

WALKIN' - solo de Clifford Brown

*Le VII*e *degré « blue »*. — Sur l'accord de septième de dominante, ce degré « blue » est déjà moins « dépressif ». Mélodiquement on pourrait, encore, le considérer comme étant attiré par la dominante. Il semble apporter, en outre, un enrichissement harmonique. Il stabilise, pourrait-on dire, la phrase mélodique en la plaçant sous le signe du mode mixolydien. Ce VIIe degré, rappelons-le, s'incorporera à l'accord majeur, dans les années vingt, et, de ce fait, ébranlera les assises tonales. Cet accord qui sonne comme un accord de septième de dominante est en réalité un accord de tonique. La blue note 3 en s'incorporant à l'accord de sous-dominante devient aussi une blue note 7.

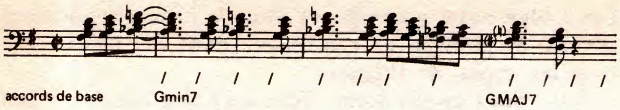
C7	C7	C7	C7
F7	F7	C7	C7
G7	G7	C7	C7

LESTER LEAPS IN - Lester Young
(insistance sur la 7e « blue », dans un anatole au demeurant)



Cette gamme du blues, remarquons-le, s'est prêtée à des utilisations mélodico-harmoniques souvent subtiles, notamment chez Gil Evans dont *La Nevada* (thème de 12 mesures en *sol*) met en évidence, par une technique

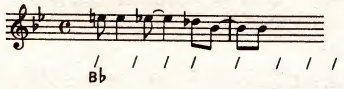
d'accords parallèles, une fascinante relation majeur-mineur :



Le V^e degré « blue ». — Le V^e degré « blue » sur l'accord de tonique, en majeur, et surtout en mineur, est apparu plus tardivement. L'oreille des jazzmen est allée, tout naturellement, comme pour les autres « blue notes » vers un abaissement de la quinte. C'est le cas de Bubber Miley à la première mesure de son second chorus de *Black and Tan* chez Duke Ellington (6 octobre 1927, disque Victor). C'est le cas, aussi, de Cootie Williams, lors de l'exposition du thème de *Echoes of Harlem* toujours chez Ellington (27 février 1936, disque Brunswick), ou le cas encore de Sidney Bechet, en contrechant, à la huitième mesure du chorus chanté par Armstrong dans *2/19 Blues* (27 mai 1940, disque Decca).

Une remarque s'impose : si le III^e degré « blue » s'associe mélodiquement et directement à la tonique et le VII^e degré « blue » à la dominante, le V^e degré « blue » semble appeler pour sa résolution un transit par la note de passage du IV^e degré, la sous-dominante, note forte de la gamme, ce IV^e degré tendant lui-même à se résoudre sur la fondamentale *(do)* à travers la tierce majeure ou mineure (mineure, plus fréquemment) :

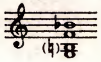
BLACK AND TAN FANTASY - solo de Bubber Miley



Les musiciens bop font appel rituellement à la quinte diminuée, mais elle ne saurait être confondue chez eux

avec la « quinte blue », elle ne prend pas valeur de blue note du simple fait du contexte où elle se trouve placée. Les « blue notes » naviguent dans le jazz, populaire et savant, et peuvent se rencontrer dans les chorus sur tous les types de thèmes.

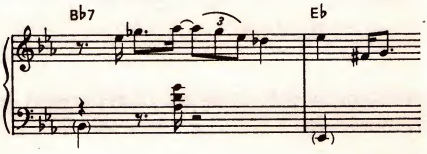
NB : Sur l'emploi harmonique des « blue notes ». — Les tierce et septième « blue », lorsqu'elles quittent leur fonction dans l'ordre mélodique pour venir enrichir l'harmonie, peuvent donner naissance à un type particulier d'accord appelé « la neuvième de Gershwin » (en réalité ♭ 10). La nature de cet accord peut être rattachée à celle d'une neuvième augmentée.



6. **Evolution des grilles d'accords.** — Dans notre survol historique, nous avons insisté sur les changements nombreux qui ont affecté le canevas du blues, parallèlement aux changements également fréquents et divers qui touchaient le jazz dans son ensemble. Nous croyons utile d'en donner une illustration chronologique rapide par souci de précision sinon d'exhaustivité (voir grilles page ci-contre).

L'indépendance des notes dans la mélodie du blues, par rapport à l'accord au-dessus duquel elles s'expriment, est telle que le musicien peut les émettre, par anticipation, sur un accord qui leur est étranger avant que ne survienne l'accord auquel elles appartiennent. Ceci est coutumier, les exemples abondent.

ALL OF YOU - Miles Davis, version Antibes 1963
solo de Herbie Hancock



BILLIE'S BOUNCE (Charlie Parker)	F7	B♭7 / B°	F7	F7 / F 7	B♭7	𝄎	F / Gm7	Am7 / A♭m7	Gm (7M) / Gm7	Gm7 / C7	F	𝄎
BLUES FOR ALICE (Charlie Parker)	FM7	Em7♭5 / A7♭9	Dm7 / G7	Cm7 / F7	B♭7	B♭m7 / E♭7	Am7 / D7	A♭m7 / D♭7	Gm7	C7	F / Dm7	Gm7 / C7
DANCE OF THE INFIDELS (Bud Powell)	FM7	Fm7 / B♭13	Am7 / Gm7	F♯m7 / B7	Fm7	B♭7	Am7	A♭m7 / D♭7	Gm7 / C7	D♭m7 / G♭7	FM7 F6	𝄎
SENOR BLUES (Horace Silver)	$E♭m^{9}_{6}$	𝄎	𝄎	𝄎	B13	𝄎	$E♭m^{9}_{6}$	𝄎	B♭9	A♭9	$E♭m^{9}_{6}$	𝄎
EVERYDAY (Memphis Slim arrangement d'Ernie Wilkins)	C	F	C	C7	F	F	C	A7	Dm7♭5	G7	C	C
LUCILLE (B.B. King)	E♭	A♭6	E♭	E♭7	A♭7	𝄎	E♭	E♭	B♭7	A♭7	E♭ / A♭	E♭ / B♭7

Dans le solo de Hancock sur ce *All for You* on remarquera les notes E ♭, G ♭, D ♭ à la main droite, sur l'accord B ♭ avec lequel elles n'ont théoriquement rien à voir. Elles prennent les devants relativement à l'accord suivant, et, de par la force même qu'elles ont dans ce mode, elles satisfont l'audition et appellent irrésistiblement la résolution tonale. Il est nécessaire d'insister sur cette captation par l'oreille d'une note qui affirme une identité propre qu'elle maintiendra quelle que soit la succession d'accords.

Il reste à considérer le blues comme un mode sans équivalent, l'une des contributions les plus étonnantes de l'art afro-américain à la musique du monde. Il est, a pu dire André Hodeir, avec ses trois pôles d'attrait vers lesquels cascadent les notes bleues, le mode le plus hiérarchisé de tous ceux connus et celui qui recèle le plus de tension interne.

NEW ORLEANS

D'une part, matière sonore expressive, originale, spécifique ; d'autre part, pulsation souple, rebondissante — swinguée, pour employer ce qui a cessé d'être un néologisme —, tel est le jazz. Pour savoir où et quand cette double caractéristique a émergé, il faut, partant de son existence indiscutée — à l'époque, mettons, de la seconde moitié des années vingt, chez un Armstrong —, procéder à une étude régressive, remonter le temps, et s'arrêter au moment où cette essence se laisse apercevoir. Presque tous les historiens et musicologues s'accordent à considérer que le jazz — nommé ou non ainsi — est né à La Nouvelle-Orléans autour de 1900, après une gestation de deux décennies et une individuation progressive au cours des deux suivantes.

Quelques critiques — notamment Ross Russell — professent que ce jazz a pu sourdre, simultanément, dans plusieurs Etats du Sud : la Louisiane et les régions limitrophes du Texas et de l'Arkansas, voire plus haut, dans les régions du Missouri et du Kansas. Cette thèse ne peut se défendre que si l'on assimile le jazz à ses préfigurations ou à ses états embryonnaires que nous nous sommes attachés à décrire. C'est à savoir : le spiritual, le ragtime et le blues. Le spiritual est même moins facilement datable et localisable que les autres phénomènes afro-américains. Si nous avons été suffisamment convaincants, le lecteur nous aura accordé que le jazz retient, englobe et dépasse les trois réalités en question. C'est aussi ce que pensent dans leurs livres de souvenirs des artistes tels que Pops Foster *(The Autobiography of a New Orleans Jazzman)* ou Louis Armstrong *(My Life in New Orleans)*, c'est enfin ce que prouve de façon indubitable la phonographie : les premiers

disques manifestant les traits fondamentaux du jazz ont été, sans aucune exception, l'œuvre de musiciens originaires de La Nouvelle-Orléans ou, à tout le moins, de la Louisiane. Le premier style de jazz a donc été, comme on doit l'accepter sans rechigner, le style « New Orleans » joué par des Noirs, des Créoles de couleur, et des Blancs.

1. **New Orleans primitif.** — Le premier jazz, souvent destiné à la danse, qui fut sa principale raison d'être, réunit trois instruments — mélodiques — à vent : cornet, clarinette, trombone. Dans les improvisations d'ensemble, le cornet exprime la partie essentiellement mélodique. C'est, des trois associés, le plus affirmatif. Il décore possiblement le thème, mais jamais au point de profondément l'altérer. La clarinette assure une partie mélodico-harmonique, et la trace généralement dans un registre plus aigu que celui du cornet. Le trombone marque les notes importantes qui déterminent les changements d'accords. Le piano est absent des tout premiers ensembles New Orleans, comme il est exclu des « marching bands ». En revanche, la guitare ou le banjo, la contrebasse ou le tuba, et les drums (caisse claire, grosse caisse, tambours) sont responsables du soutien harmonique et rythmique. Il va de soi que l'instrumentation varie d'un orchestre à l'autre, et, pour un même orchestre, d'un jour à l'autre. Les témoins du temps ont insisté sur la tendance et le goût des musiciens néo-orléanais pour l'improvisation — souvent collective. Buster Bailey dira qu'à Memphis, par exemple, l'improvisé n'est apparu qu'après la découverte enthousiaste de cette coutume de La Nouvelle-Orléans.

2. **Dixielanders.** — Les premiers disques parus faisant référence expressément à une tradition louisianaise et au jazz lui-même, appelé par son nom, sont des enregistrements de janvier et février 1917 réalisés par un petit orchestre blanc : l'Original Dixieland Jazz Band, qui allait rapidement obtenir un succès national, puis international. Cet ensemble, dirigé par le cornettiste Nick La Rocca natif de La Nouvelle-Orléans, présenté

par lui à Chicago en 1916, comporte : cornet, clarinette, trombone, piano et batterie. Ce qui frappe, c'est une gaieté, une spontanéité, une liberté qu'aucune musique gravée jusque-là — par exemple les ragtimes sur rouleaux — n'avait manifestée. Une part de l'esprit du jazz est bien présente ici, malgré une qualité musicale limitée. L'orchestre ne manque pas d'humour et se régale avec des effets de hennissement et de meuglement *(Livery Stable Blues)*.

Deux autres musiciens blancs néo-orléanais, le trompettiste Paul Mares et le trombone George Brunies, seront les vedettes, un peu plus tard, des New Orleans Rhythm Kings dont les premières traces phonographiques datent de 1922. Une différence de sensibilité est perceptible entre l'ODJB et les NORK. L'Original Dixieland s'assigne un rôle principalement distractif. Chez les NORK, la musique acquiert une dimension de chaleur, de ferveur nouvelle, un authentique message de jazz *(Tin Roof Blues)*.

3. **New Orleans évolué.** — Les fondateurs noirs du style New Orleans ont émigré de bonne heure. A la fin des années dix, Kid Ory se rend en Californie et King Oliver à Chicago. En 1922, Ory enregistre à Los Angeles *Ory's Creole Trombone*. King Oliver, qui vient d'appeler à la rescousse le jeune Armstrong, gravera l'année suivante ses premières faces dans les studios de Gennett puis de Okeh. L'ensemble d'Oliver, dans le droit fil de l'habitude néo-orléanaise, pratique une polyphonie spontanée, polyphonie dont la valeur de séduction tient surtout à la qualité rythmique.

Rappelons que le rythme de cette musique New Orleans est à deux temps, bien qu'elle s'écoute, se joue en C (4/4) ou, lorsque le tempo est vif, en ₵ (C barré) qui correspond au 2/2 classique. Le « two beats » est un simple rythme d'accompagnement (des marches, des one step, et de diverses autres danses) dont les appuis principaux, comme on le sait, sont sur les premier et troisième temps de la mesure, les contretemps ou accents sur les deuxième et quatrième temps. Curieusement, ce rythme très répandu, populaire et banal, va, en étant

pratiqué dans le jazz, se trouver transcendé grâce aux musiciens qui, progressivement, ont découvert et affirmé le swing. Les disques ne permettent pas d'apprécier à sa juste valeur Baby Dodds qui, au dire des témoins, et à l'audition de ses solos de batterie enregistrés enfin correctement plus tard *(Drum Improvisation Number One)*, était un géant du « break », du « pressing roll », d'une façon générale, du « drumming noir ». Les solos n'ôtent cependant pas son caractère essentiellement collectif à ce New Orleans qui va bientôt tourner une page de son histoire.

4. New Orleans éclaté. — Le jeu collectif va « craquer » vers 1923. D'abord dans le Clarence Williams Blue Five avec Sidney Bechet et le jeune Louis Armstrong. Les deux géants louisianais — Louis, Sidney — se défient et s'affrontent en des interventions lumineuses *(Texas Moaner)*. Au break volubile de Bechet (huitième mesure du deuxième chorus) s'oppose la réplique brève et péremptoire de quatre notes de Louis Armstrong : ces quatre notes irréfutables, jouées « au fond du temps », préfigurent le jazz tel qu'il va s'affirmer au cours de la décennie suivante, notamment dans la manière de Count Basie. D'autre part, au même lieu du troisième chorus, prenant un break à son tour, le trompette, cette fois nanti du premier rôle, trace, en doublant le tempo, un dessin qui, avec celui de *Tears* chez Oliver, fait atteindre au swing sa parfaite plénitude. Ce break manifeste une maîtrise totale du rythme en ce sens qu'à un élan joyeux et fantasque succède, lors de l'achèvement de la phrase, une retenue, un freinage du mouvement, paradoxal dans la mesure même où le tempo initial demeure immuable et sous-jacent. Aucun autre musicien n'est semble-t-il allé, dans toute l'histoire du jazz, aussi loin dans l'ordre de la *mobilité intra-rythmique*. Cette liberté qui a sinon fondé du moins confirmé le jazz dans son dessein

profond, nous la retrouvons en chaque plage du Louis Armstrong Hot Five.

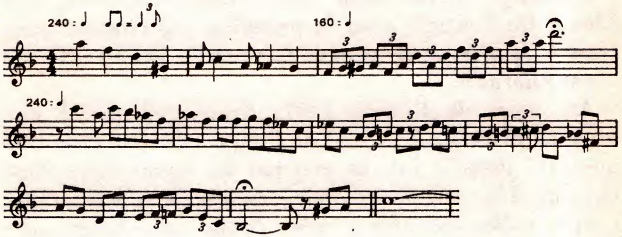
En 1925, Armstrong forme un petit orchestre. A quelques exceptions près, on constate, dans les œuvres enregistrées, une instrumentation semblable à celle du Creole Band d'Oliver et du Blue Five de Williams. Louis a confié la batterie à Baby Dodds. L'exposé des thèmes se déroule la plupart du temps en improvisation collective *(Gut Bucket Blues, Heebie Jeebies)* encore qu'il existe des présentations par un soliste (Johnny Dodds au saxophone alto — une fois n'est pas coutume — dans *Come Back Sweet Papa*, ou Louis lui-même, avec son Hot Seven, dans *Wild Man Blues* ou *The Last Time*). Malgré une meilleure balance sonore, l'auditeur reste subjugué et presque totalement captivé par le seul Armstrong *(Cornet Shop Suey ; Big Butter and Egg Man)*. On l'entend pour la première fois chanter dans *Heebie Jeebies* où il invente la vocalise jazzistique : le « scat chorus ».

Au cours de l'année 1927, Armstrong prend une certaine distance à l'égard de l'improvisation collective qui fut, jusqu'à lui, la marque de la musique New Orleans. L'arrangement orchestral qui se substitue aux parties collectives improvisées donne une chance nouvelle à sa trompette d'atteindre des sommets (cf. *Struttin' With Some Barbecue*). La personnalité du soliste va prendre une importance qu'elle n'avait, jusqu'alors, jamais connue, et ouvrir ainsi la voie à un mode d'expression nouveau, plus individué, dans le jazz.

Armstrong, en juin 1928, engage Zutty Singleton, autre titan de la batterie et originaire, comme Dodds, de La Nouvelle-Orléans. Earl Hines — qui avait fait une courte apparition l'année précédente — s'empare du piano. Son arrivée, son association avec Louis va contribuer à accentuer encore le caractère prédominant

des actions personnalisées. Sans abandonner la démarche louisianaise, un peu paresseuse, un comportement détendu qui évoque la flânerie, deux artistes hors du commun vont toutefois faire surgir des énoncés puissants et fulgurants. L'illustre introduction de *West End Blues*, comme les passages de piano et de trompette, contrastent avec le caractère « lazy » de l'ensemble de la pièce. Cette introduction jouée dans un esprit d'improvisation, cette éblouissante envolée solitaire d'Armstrong, affirme, pour le jazz, de grandes ambitions, tant dans l'ordre des performances instrumentales qu'en celui de l'intelligence esthétique qui ne sera pas moindre chez le chanteur que chez le trompettiste.

WEST END BLUES - introduction de Louis Armstrong



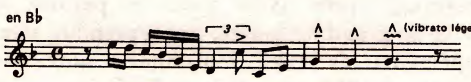
Un même grand art se manifeste dans la plupart des plages de ce New Orleans épanoui et, notamment, dans ces chefs-d'œuvre que sont *Tight Like This*, *Muggles*, *Knocking a Jug*, et le duo trompette-piano de *Weather Bird*. Le style Nouvelle Orléans avec les Hot Five et les Hot Seven atteint une limite, une impossibilité de se conserver sans se métamorphoser, sans opérer une rupture à l'égard de ce qu'il fut.

5. Le Dixieland à Chicago. — Ce qu'on a appelé « style Chicago » — expression controversée — est une manière qui s'inspire d'une part de l'Original Creole Band, ainsi que des

Hot Five, mais, d'autre part, des ensembles des « Caucasiens », des « Alligators » comme on les nommait alors : ceux de l'ODJB et des NORK.

A) *Les « Wolverines » et le « Gang ».* — Bix avait fondé en 1924, à vingt et un ans, avec quelques copains, les « Wolverines », très proches, par l'esprit, des NORK. Ils jouaient pour les bals dans la région de Chicago. Plus originaux sont, dès 1927, « Bix and his Gang » ou « Bix and Tram ». Bix Beiderbecke (cornet) et Frankie Trumbauer (s.t. en *ut*), amis inséparables, et admirateurs d'Armstrong, trouvent de nouveaux accents pour le jazz. La sonorité, le phrasé raffiné de Bix, qui n'excluent pas une certaine véhémence, s'accordent à merveille au timbre subtil et à la parole déliée de Tram, dont l'instrument possède la fluidité d'un alto. Ce qui, chez Bix, nous retient, c'est, notamment, en une même période oratoire, des arabesques en croches et double croches qui achèvent leur dessin en un rythme clair, limpide, et appuyé sur les trois premiers temps de la mesure.

SINGING THE BLUES - break de Bix Beiderbecke



Le système d'accentuation de Bix imprime à l'orchestre sa propre conduite. Les syncopes, moins abondantes que dans le New Orleans noir, sont aussi plus légères, aériennes, transparentes. Au-delà de la diversité des « collectives », solos, ensembles harmonisés, se perçoit une volonté quasi constante de structuration, d'élaboration du matériau musical *(Cryin' All Day)*.

B) *Les « Chicagoans ».* — Les disques de Bix et ceux des NORK ont marqué de leur empreinte les « Chicago Rhythm Kings ». Cette tribu de jeunes gens avait le clarinettiste Frank Teschemacher pour leader. On citera son entourage : Eddie Condon (g.), Bud Freeman (s.t.), Gene Krupa (dm.), Pee Wee Russell (cl.), Jess Stacy, Joe Sullivan (p.) et leur historiographe Mezz Mezzrow. Le « style Chicago » apparaît comme une variante du style New Orleans. Les phrases sont plus brèves, plus ramassées. L'accentuation, caractéristique, conduit à un son d'ensemble qui se prive d'ampleur au profit d'une vivacité nerveuse. Le saxophone ténor remplace le trombone : il en

résulte plus de mobilité dans le registre sous-médium lors des manifestations collectives. La guitare supplante définitivement le banjo, et la contrebasse à cordes tend à expulser le tuba. Toute la musique chicagoanne maintient au long de chaque morceau une tension extrême. Celle-ci atteint au paroxysme délirant dans le jeu d'ensemble terminal, comme dans le « shuffle rhythm » (rythme doublé) emprunté à Baby Dodds et au clarinettiste Jimmie Noone.

6. **Le revivalisme.** — A la fin des années trente et, surtout, au début des années quarante, le style New Orleans connaît un regain de popularité. Certains amateurs de jazz se tournent vers le passé. Eddie Condon fait les beaux soirs de New York en 1938, au « Nick's Bar ». Jelly Roll Morton retourne aux studios d'enregistrement en 1939 *(High Society ; Winin' Boy Blues)*, Kid Ory s'associe en Californie avec Jimmie Noone *(Panama Rag ; That's a Plenty)*. C'est surtout Louis Armstrong, après avoir vécu sa période de soliste vedette de grand orchestre, qui reprend la tête de petits groupements de type louisianais, notamment d'un sextette, en 1940, avec Sidney Bechet, et, par la suite, de diverses formations où il retrouvera quelques-uns de ses anciens partenaires et où l'on verra apparaître Barney Bigard ou Albert Nicholas (cl.). Le prestige d'Armstrong fait de lui — avec, en Europe, Sidney Bechet — le personnage emblématique du revivalisme.

A) *New Orleans Revival.* — Une des différences entre le premier New Orleans et celui des années quarante est le changement de nature de la pulsation rythmique. Armstrong réengage certains de ses partenaires de la fin des années vingt, mais il sollicite aussi des musiciens dont le talent s'est formé hors du domaine néo-orléanais : Johnny Guarnieri (p.), Allan Reuss (g.), Red Callender (b.), Sidney Catlett ou Cozy Cole (dm.). Les sections rythmiques d'Armstrong confèrent à ce New Orleans Revival, l'esprit des années trente où le « four beats »

l'a définitivement emporté sur le « two beats » *(Down in Honky Tonk Town ; Perdido Street Blues ; Blues in the South ; Jack Armstrong Blues ; Baby Won't You Please Come On).*

Le fantasme des origines, le mythe d'un âge d'or, a eu pour effet la vogue énorme du New Orleans retrouvé, réinvesti par des musiciens blancs : Bob Wilber à New York, Graeme Bell en Australie, Chris Barber à Londres, Claude Luter à Paris. Le dernier nommé, associé à Sidney Bechet, fera rayonner tout particulièrement ce revivalisme en France.

B) *Dixieland Revival.* — Nous avons jusqu'ici mis entre parenthèses le problème d'une désignation « dixieland ». Il est d'ordre géographique et artistique. Considérons, d'abord, la géographie. Dans les années 1850-1860, le terme Dixie (de Jeremiah Dixon, probablement) s'appliqua non seulement à la portion de Sud délimitée par cet expert-géomètre et son compagnon Mason, mais encore à la Confédération méridionale en lutte contre l'Union nordiste. Il résulte de tout cela que la désignation d'un espace (Dixie) est certainement plus ancienne que celle d'une musique. Pour Marshall Stearns, le style « dixieland » — celui des « terres du Sud » — est synonyme de style « néo-orléanais ». Pour Leroy Ostransky il est une version blanche, dès l'origine, et dans la suite des temps, du style New Orleans noir. Telle est aussi la décision de Le Roi Jones qui affirme : « Le Dixieland n'est que la traduction d'une musique noire par les musiciens ofays. » La tradition langagière autorise tout de même Louis Armstrong à présenter dans le film *New Orleans* (1946) son « Dixie Band » (cf. *Where the Blues Where Born in New Orleans*). Chacun, dès lors, peut choisir son vocabulaire.

C) *Dixieland new-yorkais.* — Les meilleurs des revivalistes blancs (qui réexprimèrent *At the Jazz Band*

Ball ou *Tin Roof Blues*) sont, sans conteste, Eddie Condon et ses compagnons. Comme chez l'Armstrong du revival noir, la rythmique est à quatre temps *(I Ain't Gonna Give Nobody None of My Jelly Roll)*. La clarinette de Pee Wee Russell grince toujours, et Wild Bill Davison (tp.), avec conviction, continue de pratiquer le « growl ». Les années quarante à New York perpétuent les années vingt de Chicago.

MAINSTREAM

Le style New Orleans incarne l'art du jazz dans de petites formations. Les groupements au personnel plus vaste vont s'imposer à leur tour, à la fin des années vingt, préparant ainsi l'ère des grands orchestres — et des arrangeurs — qui trouvera son idéal avec Basie. Le mouvement, dès après 1935, c'est le « Mainstream » — le courant principal ou dominant, qu'on appellera plus tard jazz classique ou, mieux, « middle jazz » (post-New Orleans et pré-Bop), expression inventée en France par Jacques Souplet. Jazz tout d'équilibre et de contentement de soi, délivré des faiblesses de l'amateurisme et point encore trop travaillé par le souci de « déranger ».

1. Prolégomènes orchestraux.

A) *Le hendersonisme.* — La musique de l'orchestre Henderson est très proche de celle de la variété *(Pretty Girl)*. Il faut attendre 1924, avec la venue d'Armstrong, pour que l'orchestre découvre avec lui la dimension spécifique, véridique du jazz. Il en apporte comme une sorte de révélation *(Mandy Make up Your Mind)*. Progressivement, l'ensemble va gagner en consistance et notamment grâce à l'écriture ingénieuse de Don Redman (*Hot Mustard*, 1926) auquel le groupement doit sans doute un « feeling » jusque-là inentendu.

La précision dans l'exécution s'allie à la verdeur et à l'enthousiasme des « chorusmen » qui comptent parmi les tout premiers de l'époque : Joe Smith, Tommy Ladnier (tp.), Coleman Hawkins (s.t.), Buster Bailey (cl.), Jimmy Harrison (tb.) *(Fidgety Feet)* puis, tout au long des « twenties », Bobby Stark, Rex Stewart (tp.), Benny Morton (tb.). A partir de 1928, Bennie Carter (s.a.) contribuera brillamment à la mise en forme des morceaux et donnera un exemple, très imité, d'écriture pour pupitre de saxes *(Keep a Song in Your Soul)*. Au tuba, John Kirby substituera définitivement la contre-

basse. Durant dix années le « drumming » de l'orchestre aura pour responsable Kaiser Marshall, continuateur de Dodds et de Singleton, mais qui introduira la cymbale « high hat » (cymbale mue par une coulisse actionnée par le pied commandant la « pédale charleston »). Marshall en fait, chez Henderson, un abondant emploi. Il reste malgré tout très proche du style de batterie New Orleans par son inclination à souligner fortement l' « afterbeat ».

B) *Phalanges des « twenties »*. — La réputation de Henderson éclipse l'œuvre pourtant non négligeable de quelques orchestres de scène ou de studio : ceux de Chick Webb, Luis Russell, Bennie Moten, McKinney — que rejoindra Redman.

Au cours des années vingt et à l'aurore des années trente où paraît le *Chant of the Weed* de Redman, l'orchestre de jazz s'est modifié. Ses amplifications successives ont conduit à la formule du « Big Band classique », à la Count Basie, formule qui se trouvera du reste enrichie à son tour au gré des arrangeurs. Gardons en mémoire quelques types d'organisation instrumentale :

1921 : 2 tp., 1 tb., 3 saxes + section rythmique : p., bj. (ou g.), tuba, dm. (Henderson) = 10 musiciens.
1924 : 3 tp., 1 tb., 3 saxes + section rythmique (Henderson) = 11 musiciens.
1927 : 3 tp., *2 tb.*, 3 saxes + section rythmique (Henderson) = 12 musiciens.
1928 : 3 tp., 1 tb., *4 saxes* + section rythmique (McKinney Cotton Pickers) = 12 musiciens.
1930 : 3 tp., 2 tb., 4 saxes + section rythmique (McKinney Cotton Pickers) = 13 musiciens.
1931 : 3 tp., *3 tb.*, 4 saxes + section rythmique (Don Redman) = 14 musiciens.

En 1931 Duke Ellington se contentera encore de deux trombones, ce que feront aussi jusqu'en 1936 Cab Calloway, et, jusqu'en 1937, Earl Hines, Jimmie Lunceford, Bennie Moten et Count Basie. Un cinquième saxophone, une quatrième trompette et un quatrième trombone apparaîtront plus tard.

2. **Cas singulier de l'ellingtonisme.** — Dès 1926, et tout au long de sa carrière, l'art d'Ellington va se démarquer de celui de tous les autres, et ce, doublement. En premier lieu, par une manière toute personnelle

d'orchestrer et d'arranger en gardant néanmoins contact avec les formules d'instrumentation de chaque époque. En second lieu par un large éventail de genres qui va de la musique de danse ou de variété jazzée à la musique des grandes suites concertantes en passant par quelques autres genres qui lui sont propres : style « mood », style « jungle ».

Dans l'ordre de la musique de danse, *Ring Dem Bells* et *Cotton Club Stomp* sont d'illustres exemples. Duke y glisse des éléments d'humour, de fantaisie et, toujours, de joie, que l'on retrouvera plus avant dans son itinéraire (ex. *Take the A Train* ou *In a Mellotone*). Il les jouera souvent, ils feront sa célébrité internationale, et seront de sa plume ou de celle de Billy Strayhorn, son alter ego. Plus rares, mais cependant présents constamment, apparaîtront les thèmes en vogue du répertoire populaire. On n'a pas assez insisté sur l'appartenance volontaire de Duke à l'univers du music-hall, et sur l'intérêt qu'il partage avec la quasi-totalité des jazzmen pour le matériau de la variété américaine.

Il reste que la caractéristique principale de l'œuvre d'Ellington consiste en ce qu'on a appelé le style « jungle » dont lui-même et ses musiciens ont conçu les thèmes, lesquels ont pour but premier d'offrir un prétexte à l'interprétation inimitable des solistes qui restent indissolublement liés à l'esprit de l'orchestre tout entier. Ce style a mûri dans les premières années du groupement et n'a cessé de s'épanouir jusqu'à l'apogée de 1940. *East Saint Louis Toodle — oo*, *Black and Tan Fantasy*, *Blues I Love to Sing*, *The Mooche* portent la marque de Bubber Miley (tp.), que devait remplacer, en 1929, Cootie Williams. Miley est l'initiateur incontestable d'un climat dont Duke tirera merveilleusement parti. Il magnifie, dans le jazz, les sonorités âpres, les effets « dirty » et « wa-wa », notamment dans *Choo Choo* en 1924, où, toute proportion gardée, il

fait l'intérêt de l'orchestre de Duke comme Armstrong fait alors l'attrait de l'ensemble de Fletcher. Il apporte une suggestion stylistique que Duke retiendra. Viendront jalonner la discographie pléthorique de l'ellingtonisme d'autres pièces « jungle » de la même veine : *Jungle Jamboree*, *Jungle Night in Harlem*, *Echoes of the Jungle*, *Echoes of Harlem*, *Chloe*, *Ko-Ko* (alias *Kaline*).

Les sonorités dites « jungle », celles qui sourdent des cuivres munis de « plungers », utilisant le « growl » (la trompette de Miley ou de Cootie, le trombone de Tricky Sam), les larges inflexions des saxes ou de la clarinette, et le martèlement rythmique insistant de la basse et de la batterie nous mettent en contact avec une tradition acoustique et une pulsation qui ne sont pas celles de l'Europe. D'où le sentiment qu'ils nous dépaysent et, par les sons granuleux, les plaintes, les gémissements, les battements durs et cassants, qu'ils peuvent induire en nous des incitations aux images d'une « Afrique rêvée » selon l'expression de Jean-Robert Masson.

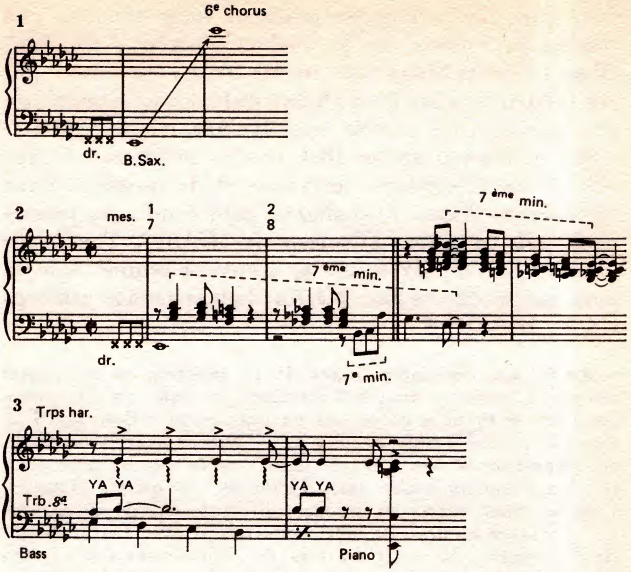
Dans un autre genre, qui a également fait sa popularité, Duke Ellington, à partir de 1930, sait exercer son génie. Il s'attache, en effet, à une musique d'atmosphère tout opposée à celle du « jungle style » et que l'on a parfois nommée « mood style », en référence à *Mood Indigo* qui en est le prototype. Pour des thèmes en tempo lent où l'orchestration vaut par de multiples mixtures de timbres, trompettes et trombones bouchés de façon « serrée » et clarinette dans le « chalumeau » contribuent à créer une ambiance douce et lumineuse. Ont excellé dans ce type de jazz, outre les cuivres, l'alto de Johnny Hodges, le baryton de Harry Carney, la clarinette de Barney Bigard *(Mood Indigo*, *Solitude*, *Caravan*, *Blue Night*, *Dusk*, *Warm Valley*, *Blue Serge)*.

Le son ellingtonien, quel que soit le style adopté, tient tout autant à l'esprit organisateur de Duke qu'aux « voix » incomparables de ses interprètes, de ses solistes.

Ellington non seulement apparaît dans tous les cas comme un maître de la couleur *(Creole Love Call, Blues I Love to Sing)* mais encore comme un auteur qui, dès 1928, tend à sortir du champ de la musique populaire par une écriture parfois très évoluée, voire érudite : mélodie chromatique et flirt avec la polytonalité dans *Awful Sad*, accords de neuvième et de treizième dans *Tishomingo Blues*. A souligner encore un sens remarquable de la forme *(Concerto for Cootie)*. Toutes les qualités de l'ellingtonisme se trouvent réunies comme pour une apothéose dans *Ko-Ko*, dont la version princeps est de mars 1940.

Ko-Ko est un simple blues de 12 mesures en *mi* bémol mineur. L'introduction (de 8 mesures) présente, au saxophone baryton, le rythme de ce qui va devenir la cellule que l'on entendra, variée, tout au long de l'œuvre, exception faite du septième chorus. Cette cellule tend vers le registre aigu pour un long cheminement dans l'étendue de quatre octaves. Constamment variée au gré des différents chorus au travers de la texture orchestrale, elle s'interrompt avec l'arrêt brutal de l'ensemble, au seuil du solo de contrebasse (cf. 1). On découvre d'emblée un souci d'unité : les notes du premier trombone aux septième et huitième mesures (fin de l'introduction) suivies de l'énoncé mélodique par le trombone solo dévoilent l'ambitus d'un intervalle de septième mineure, réitéré dans la phrase contractée des saxes harmonisés aux deux mesures initiales du premier chorus (cf. 2). Une formidable cohésion et densité rythmique se manifeste aux deuxième et troisième chorus avec le solo de trombone « wa-wa », le riff à contretemps des trompettes sous le trombone, les ponctuations d'Ellington et les quatre temps immuables de la contrebasse (cf. 3).

A noter, dans le chorus suivant, le « clash » produit par l'introduction d'une note étrangère à l'accord, *fa* bémol, émise avec force par le piano dans ses ponctuations et une gamme en double croches. A remarquer, encore, la simplicité glorieuse de l'unisson des saxes dans un style d'improvisation modale, sous les grands accords de l'orchestre et, enfin, l'explosion de la coda (8 mesures + 4) dans le crescendo final où basse et batterie entremêlent leurs parties « obligées » lors des dernières expositions de la cellule.



3. Le tempo « bounce » venu de Memphis. — Un homme de vingt-quatre ans, Jimmie Lunceford, crée, en 1926, à Memphis, une formation qui connaîtra la célébrité dans le Nord au milieu des années trente. Deux des piliers de l'ensemble : Willie Smith (s.a.) et James Crawford (dm.), demeureront aux côtés du leader, des débuts de l'orchestre aux premières années quarante. Une grande fidélité à Lunceford de la part de tous ses musiciens est attestée, du reste, par les discographies. Lunceford joue la carte de l'impeccabilité d'exécution et se sert d'un autre atout : un swing très pur et très contrôlé dont *'Tain't what You Do*, avec le dialogue de l'orchestre et de la batterie tout à la fin, offre un modèle indépassable.

Jimmy Mundy a parlé d'un « swing à deux temps »,

caractéristique de l'orchestre. L'un de ses meilleurs exemples en est le *Four or Five Times* arrangé par Sy Oliver, lequel non seulement marque de son empreinte l'ensemble Lunceford mais fait des adeptes parmi ceux, nombreux, qui se consacrent à l'écriture du Big Band « classique ». Il serait erroné toutefois de penser que ce « deux temps » *(My Blue Heaven, Red Wagon)* est une formule constamment appliquée : *Margie, Tain't what You Do* sont nettement à quatre temps. Il reste que le 2/2 et le 4/4 souvent alternent *(My Blue Heaven)* et que, plus souvent encore, la sensation s'impose que l'orchestre pense le rythme à « deux temps » *(Organ Grinders Swing, For Dancers Only)*, quel que soit le comportement de la contrebasse.

Les tempos qui semblent le mieux mettre en valeur le jazz luncefordien se situent légèrement au-dessus du médium. Ce sont des tempos « bounce » qu'on est allé jusqu'à désigner par la locution « tempos Lunceford ». Les musiciens adoptent une articulation très particulière dans l'expression des syncopes qui sont projetées avec une puissance vive et un balancement maîtrisé qu'on ne retrouve en aucun autre orchestre, et ce, aussi bien dans les épisodes vocaux *(Cheatin' on Me)* que dans les parcours instrumentaux. Cette façon de jouer aboutit à ce qu'on a nommé, encore, le « son Lunceford ». Cette dynamique spéciale a connu un renforcement avec l'emploi du registre suraigu à la trompette par Paul Webster *(For Dancers Only)* et avec l'utilisation de notes éblouissantes à la guitare électrique par Eddie Durham, dès 1935 *(Hittin' the Bottle)*. L'esthétique luncefordienne, si elle a été fréquemment imitée, n'a jamais été vraiment égalée.

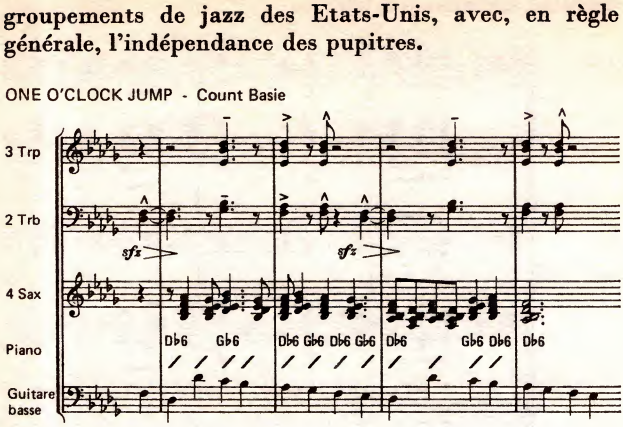
4. L'esprit du Middle West. — A Kansas City, dès 1922, Bennie Moten, originaire de la ville, met sur pied son premier orchestre. Plus tard, il engagera le

chanteur de blues Jimmy Rushing (1929), lequel vient des Walter Page Blue Devils. Walter Page délaissera progressivement le tuba pour la contrebasse à cordes (avant que ne le fasse, pour sa part, John Kirby, lequel semble avoir été l'instigateur du jeu de la « walking bass » : quatre temps égaux par mesure). William Basie installé à Kansas City depuis quelques années déjà, s'agrège au second Big Band de Moten en 1932. Trois ans plus tard, après la mort de Bennie, il prend la direction du groupement et grave à l'automne 1936, en sextette, ses premières plages, avec Jimmy Rushing, Walter Page et quelques musiciens de son « Reno Club » dont Lester Young (s.t.) et Jo Jones (dm.). Le Big Band ne pénètre dans les studios qu'en janvier 1937, et y revient en mars avec, cette fois, Freddie Green (g.) qui ajoute encore au cachet spécifique de la section d'accompagnement de l'orchestre.

Cette section rythmique, primordiale dans l'esthétique de Basie, apporte un balancement inédit où prévaut, dans l'immense vitalité, une décontraction souveraine. L'adoption du « four beat » et la recherche permanente du « fond du temps » donnent à la pulsation un rebondissement perpétuel et une souplesse maximale, souplesse adoptée par tout l'orchestre, par tous les musiciens engagés dans ce dessein par le leader et qui porte à son plus haut niveau le swing collectif, swing à l'état pur et jusqu'ici insurpassé. D'autre part les riffs orchestraux (motifs rythmiques répétés), invention du jazz, ont été particulièrement exploités à Kansas City, et surtout chez Basie, tant à titre de thèmes que de fragments excitateurs dans l'arrangement *(One O'Clock Jump, Sent for You Yesterday, Every Tub, Swingin' the Blues, Jumpin' at the Woodside, Rock-A-Bye-Basie, Lester Leaps in).*

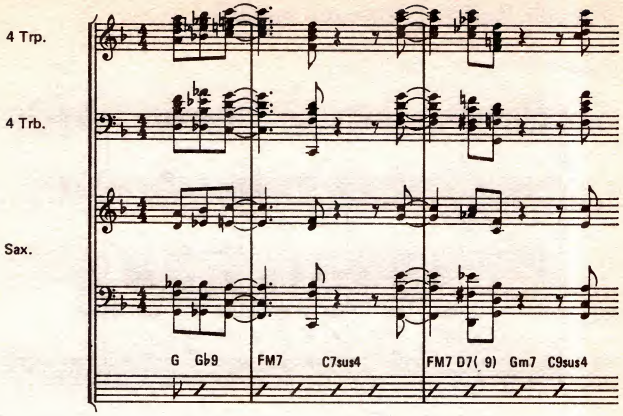
L'écriture des arrangements Middle West fut, au commencement, celle en usage dans la plupart des

groupements de jazz des Etats-Unis, avec, en règle générale, l'indépendance des pupitres.



La formation de Count Basie, alors qu'elle comporte un troisième trombone et, depuis 1939, une quatrième trompette — bientôt suivie d'un cinquième saxe, met en valeur, au début des années cinquante, grâce à la plume de ses arrangeurs, les grands tutti d'orchestre (notamment dans *Kansas City Winkles*, rédigé par Quincy Jones, *Every Day I Have the Blues*, par Ernie Wilkins, et *Shiny Stockings*, par Frank Foster). En opposition à la traditionnelle écriture par sections indépendantes, on entend alors le bloc orchestral tout entier, avec ses douze vents associés pour tracer un même dessin, s'exprimer en accords parallèles et libérer une gigantesque énergie. La voix principale, le « lead », comme on dit en anglais, énoncée le plus souvent dans le registre supérieur — celui de la première trompette — est gonflée verticalement jusqu'au bas de l'échelle sonore de l'ensemble, que marque le saxophone baryton. Ce phrasé de masse d'une grandissime efficacité a fait le succès du second orchestre de Basie et en constitue l'apport essentiel.

WEE SMALL HOURS (arrangé par Billy Byers)



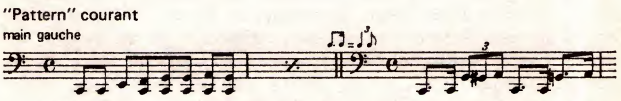
Alors même qu'il renouvelle sa manière, Basie garde quelque amitié pour les solos et pour les rencontres de couples instrumentaux. En la première époque avaient été mis côte à côte Lester Young et Hershell Evans (s.t.), Buck Clayton et Harry Edison (tp.). Dans les années cinquante apparaissent Frank Wess et Frank Foster (s.t.), Joe Newman et Thad Jones (tp.), ces deux derniers particulièrement mis en évidence dans le *Duet* de Neal Hefti. Mais ce qui constitue le charme essentiel de l'ensemble renouvelé, c'est la force et la légèreté alliées dans le langage collectif. L'orchestre qui a gardé tout au long de son itinéraire le puissant désir d'un swing maximal a simplement su trouver un second souffle et une autre perfection qui fera, jusque dans les premières années quatre-vingt, l'étonnement et le régal du monde entier. L'orchestre ne perdra jamais son habitude du riff que contracteront beaucoup d'orchestres — tel celui de Hampton dans ses *Flyin' Home*. A l'inverse de la frénésie hamptonienne, toutefois, le groupement maintiendra ce qui fut son image initiale, celle d'une formation de « KC » où la décontraction compte autant que la vigueur. Ce procédé du riff, ce style Middle West, très fortement marqué au demeurant par le blues traditionnel qu'ont incarné dans la région Jimmy Rushing et Big Joe Turner, les stentors, les crieurs de l'orchestre, a été pratiqué par d'autres grandes équipes de Kansas City : celle de Andy Kirk (avec Mary Lou

Williams) ou celle de Jay McShann, mais aucune n'a connu le rayonnement et la longévité de celle de Count Basie.

5. **Les emblèmes de la Swing Music.** — Vers 1935, donc, Lunceford et Basie, mais aussi Lucky Millinder — après Duke et Fletcher — ont conféré ses lettres de noblesse au Big Band, lequel n'a cessé de progresser dans le jazz, dont les secteurs évoluent de manière hétérochrone. Le Middle Jazz orchestral, symbolisé par la formation de Count Basie donne un modèle que vont peu ou prou reproduire les groupements blancs au nombre desquels il faut retenir celui de Benny Goodman. Il est, à peu de chose près, le contemporain de Basie. La presse et la publicité le sacrent roi du Swing — le terme signifiant dans ce cas, non point la propriété rythmique essentielle du jazz, mais la musique qui a frappé d'obsolescence le style New Orleans.

En une époque où de grandes salles de bal exigent de grands orchestres, on voit fleurir ceux-ci, et outre celui de Goodman, quelques autres ensembles blancs de qualité, ceux de Jimmy Dorsey, Tommy Dorsey, Glenn Miller, Artie Shaw, Harry James. Ces orchestres, grâce à leur habileté technique, au professionnalisme de leurs arrangeurs et à leur incontestable enthousiasme, proposent une musique de danse swinguante, dont le rythme tranchant se différencie nettement de celui des orchestres noirs, reconnaissable à sa fausse nonchalance. Pour l'exemple, citons, de l'ensemble Goodman, le *King Porter Stomp* de 1935 dont l'arrangement, superbement conçu, est dû à Fletcher Henderson lui-même, et le *One O'Clock Jump* de 1938, qui donne une version originale du générique de Basie. Ces œuvres, policées, comportent de bons solos, là de Bunny Berigan (tp.), ici de Harry James (tp.) ou de Ziggy Elman (tp.), et, dans les deux cas, de Benny, swingueur sans reproche. Elles sont attachantes aussi par l'impétuosité du drummer Gene Krupa, par le jeu cinglant des cuivres et l'homogénéité remarquable de la section des anches. Cette propreté d'interprétation se retrouve chez la plupart des grandes formations blanches de la période dite Swing — la « Swing Era ». Ces ensembles qui jouent le plus souvent pour les danseurs tirent également profit d'un style de piano, le boogie-woogie, style qui s'était révélé dans les années vingt — et dont les racines sont très anciennes. Dès ses tout premiers enregistrements Count Basie glorifie le boogie. Benny Goodman le suit en cela, ainsi que Tommy Dorsey. Ces adaptations orchestrales connaissent un immense succès.

6. **Boogie-woogie.** — Des pianistes comme Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Pete Johnson vont s'illustrer dans le genre boogie, que popularise le mainstream. L'onomatopée boogie-woogie, imitation phonétique, renvoie au rythme produit sur le clavier par la main gauche marquant imperturbablement huit battements par mesure, ce rythme lui-même suggérant le bruit continuel des roues motrices et des wagons passant sur les extrémités des rails (boggies), supportées par leurs éclisses. Little Brother Montgomery, imitant le jeu de main gauche, dit dans un entretien avec un journaliste de la BBC : « C'est ainsi que font les basses, et ainsi que font les trains. » Ce style de piano qui s'empare presque toujours d'un canevas de blues frappe immédiatement par la présence continue de la basse en ostinato harmonico-rythmique. La main droite reste libre d'improviser, de tracer des lignes mélodiques à son gré, d'une manière généralement syncopée. Bien évidemment, l'habileté, l'inventivité des musiciens de « boogie » savent faire éclater les cadres étroits dont on ne relève ici que des exemples usuels (l'un en « binaire », l'autre en « ternaire ») :



Un virtuose comme Oscar Peterson a souligné dans « Down Beat » que le boogie est l'une des meilleures écoles pour l'indépendance des mains.

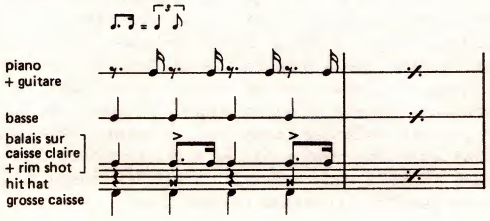
7. **Rock and roll.** — Le boogie, notamment, fait la fortune, avec les thèmes de blues, d'une musique qui envahit les ondes de l'Amérique et de l'Europe dans la seconde moitié des années cinquante : le rock and roll. Cette expression, rock and roll, lancée en 1952 par Alan Freed, chroniqueur de radio, était, elle aussi, ancienne. Le style rock and roll, qu'il importe hautement de distinguer du

style rock tout court, se fonde encore sur un rythme ternaire. Il accentue, fortement, les deuxième et quatrième temps de la mesure, fait appel à une guitare électrique agressive, ainsi qu'à un saxophone ténor hurleur et ne s'imagine pas pouvoir exister sans participation vocale.

Dès 1935, « T-Bone » Walker apporte une guitare munie d'un amplificateur dans l'orchestre de Les Hite et la fait prévaloir, cinq ans après, avec *T-Bone Blues*. Au même moment, Louis Jordan, saxophoniste furibond, pousse le jazz plébéien jusqu'aux records de vente de disques avec *Caldonia Boogie* et *Choo Choo Boogie*. Big Joe Turner — l'homme de Kansas City — mêle sa voix tonnante à ce concert *(Roll' em Pete)*. Quant au Professor Longhair — l'homme de La Nouvelle-Orléans — il ajoute, pour sa part, quelques parfums caraïbes, quelques zestes de calypso *(Mardi Gras in New Orleans)*. Il aura un disciple en Fats Domino, comme T-Bone en Chuck Berry, ce dernier sensible à la musique « country ».

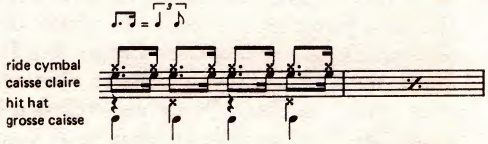
Le boogie, certes, et plus généralement le blues, triomphe dans le rock and roll, lequel reste, soulignons-le, respectueux d'une stricte, quoique simple, discipline jazziste. Même un Lightnin' Hopkins — pour ne rien dire d'un Muddy Waters — se moque complètement du nombre de mesures, mais jamais « T-Bone » Walker. D'autre part, « T-Bone », donne dans le rock and roll, une définition nouvelle du « shuffle rhythm » assez proche du boogie, mais plus léger que lui.

T-BONE SHUFFLE, T-Bone Walker, 1955.



La batterie, pour sa part, ne représente pas ici le rythme shuffle standard, mais elle en renforce l'effet que définissent le piano, la guitare et la basse, par les frappes simultanées sur la caisse claire : 1° de l'extrémité des balais ; 2° de la partie où les fils de ces balais sont reliés au manche ; 3° du manche sur le bord de cette caisse claire (figure de rim shot).

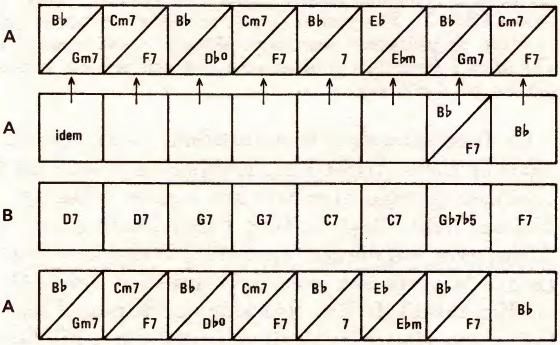
Le shuffle « classique », aux drums, serait différent :



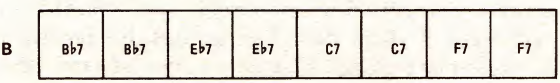
8. **L'improvisation libérée.** — Beaucoup de solistes brillent dans les Big Bands et surtout dans les petits groupements dont le nombre s'est, simultanément, multiplié.

A) *La notion d'improvisation.* — On peut, cursivement, distinguer deux types d'improvisation dans le jazz. L'un, qui domine aux débuts de son histoire, et dans le style New Orleans, c'est la variation portant sur la mélodie, autrement dit la paraphrase. Elle vaut surtout pour l'exposé des thèmes. L'autre est l'invention d'une « mélodie » tout à fait nouvelle fondée sur le déroulement des accords. Le jazzman est insatisfait, par exemple, lorsqu'il s'empare d'une mélodie en vogue, de la présenter telle quelle, à la façon dont elle est écrite, ce qui ne correspond pas à son langage. Il emploie, pour ce faire, quelques syncopes qui vont déplacer les notes à l'intérieur de la mesure. Il ajoute, selon son humeur, des notes ornementales ou des fragments de phrases traduisant horizontalement les accords. Une force expressive plus grande que celle des interprétations « straight » résulte de ces choix (ex. Johnny Hodges abordant *Warm Valley*). Passé l'exposé, le soliste se dégage complètement de la mélodie initiale pour ne conserver comme matériau de base que la trame harmonique sur laquelle l'invention pourra prendre appui. Au-delà de la discipline harmonique maîtrisée (voire chez certains, plus tard, rejetée) il faut entendre une « parole » du musicien que modèle le phrasé. Celui-ci, qui varie selon les styles, donne à l'improvisation sa qualité savoureuse et spécifique.

B) *La nature des thèmes.* — Quelques rares spirituals et rags seulement sont perpétués par le mainstream (Hampton : *When the Saints*, Tommy Dorsey : *Maple Leaf Rag*). Le mainstream tire, en revanche, un large parti des blues anciens *(Frankie and Johnny, Royal Garden Blues, How Long Blues)*, et, dans cette province, sait y ajouter les siens *(One O'Clock Jump, Sent for You Yesterday, Jeep's Blues, After Hours, Blues in the Night, Happy Go Lucky Local, Jumpin' with Symphony Sid)*. La préférence du mainstream va tout de même aux « standards » (chansons extraites des films, des comédies musicales, de la masse de la variété). La solidité de la construction harmonique de certains de ces standards donne l'occasion aux musiciens de les recréer en des langages multiples et sans pareils. Certains de ces thèmes connaîtront encore la fortune dans les années quatre-vingt. Avec ses trente-deux mesures, la forme en AABA est très fréquente. On la trouve, entre autres, dans l' « anatole » (the « Usual »). L'archétype de l'anatole est le *I Got Rhythm* de Gershwin (1930), amputé des deux dernières mesures, 33 et 34. Nous en reproduisons la structure :



Cette grille peut accepter de nombreuses variantes et connaître des enrichissements, le fonds harmonique demeurant le même. Ainsi, la séquence B, le « pont » (the « bridge ») peut se présenter, parfois, d'une autre manière :



Dans le mainstream, on improvise souvent sur *I Got Rhythm* lors des « jam sessions » ou des réunions d' « après le travail » (« after hours ») mais aussi sur d'autres thèmes de structure harmonique semblable *(Christopher Colombus, Every Tub, Lester Leaps In, Flyin' Home)*. Les thèmes fameux en ce secteur sont rares mais il faut savoir que, pour les séances d'improvisation où la grille harmonique suffit, beaucoup de petites pièces dont le titre n'a pas marqué l'histoire sont bâties, sans prétention, sur ce genre de « grille ».

En AABA, mais hors des anatoles, on peut citer, en tempo vif et médium : *I've Found a New Baby, Lady Be Good, Crazy Rhythm, Sweet Sue, Honeysuckle Rose, Exactly Like You, Undecided, Broadway*. L'habitude veut, simple précision, que l'on range dans le genre « ballade » les standards écrits ou joués en tempo lent, de caractère « tendre », comme *The Man I Love, Body and Soul, I'm in the Mood for Love*. Il existe, en outre, une foule de thèmes de 32 mesures de structures variées : *Chinatown, Whispering, The Sheik, Limehouse Blues, Sweet Georgia Brown, I Can't Give You, Star Dust, All of Me, Yesterdays, Pennies from Heaven* (en ABAC ou ABA'C ou ABAB'). De formes moins fréquentes citons : *After You've Gone* (ABACD, 20 mesures, ou 40 mesures : certaines ballades, en effet, se prêtant à un tempo doublé. C'est aussi le cas de *The Man I Love* qui, pour sa part, est pris soit en 32 mesures, soit en 64 mesures).

C) *Inventeurs dans le mainstream.* — Au sein du principat de Louis Armstrong, quelques seigneurs ont émancipé leur langage. Rex Stewart, Cootie Williams, Harry Edison, Buck Clayton, Lips Page, Jonah Jones. Henry Allen, avec son phrasé capricieux, sa légèreté vivace, entrouve la porte aux musiciens qui vont venir. On peut en dire autant de Roy Eldridge qui dispose d'une mobilité, d'une vitesse rivale de celle des saxes. Bill Coleman, tout d'élégance, de distinction, vit en marge de l'institution d'époque.

Au saxophone ténor, un grand leader s'impose en Coleman Hawkins — « The Bean » —, avec sa sonorité ample, chargée d'harmoniques, au vibrato ardent, exploitant à plein, dans l'horizontal, les ressources des accords et se régalant à les faire vivre dans une invention

chaleureuse. Il a eu des disciples en Chew Berry, Herschel Evans, Ben Webster, Alix Combelle, Arnett Cobb, Illinois Jacquet.

La rupture, en le mainstream, vient de Lester Young, qui presque à lui seul réinvente le jazz. Son articulation va vers un jeu plus près des croches égales. Mélodiquement, il tend à délaisser l'énonciation linéaire des accords, d'où la souplesse gagnée dans le découpage de phrases laconiques, en notes plutôt conjointes privilégiant souvent le VI^{e} degré de la gamme majeure. Le vibrato laisse place à l'inflexion souple qui allège plus encore une sonorité faiblement timbrée. Le jeu de Lester, perpétuel envol, fascine par son apparente nonchalance, sa détente sans abandon. Cette souplesse donne une vitalité neuve au saxophone ténor et une mobilité qui propose, en douce, à la section rythmique, un affranchissement.

Deux saxophonistes altos, moins contestataires que Lester, s'élèvent au-dessus de leurs confrères : Bennie Carter et Johnny Hodges. Ce dernier, l'un des plus hauts personnages du jazz, se hisse au niveau « présidentiel » par des voies différentes : un son exceptionnellement plein et sensuel, des inflexions ascendantes et appuyées, et un art swingueur qui tient du prodige. Dans le domaine des « vents » se détachent encore, à la clarinette, Benny Goodman, déjà cité, et, au trombone, Dicky Wells.

Au piano, on retrouve, chez Ellington, les vertus de compositeur et d'orchestrateur, dans une expansion chaleureuse en dépit de la dureté voulue du toucher. Fats Waller, avec un jeu surpuissant et sensible, une main droite prodigieusement libre, une main gauche en perpétuelle invention — avec une dilection pour le « stride » — offre un exemple de la perfection dans toutes les dimensions de l'art du clavier et de l'art de la musique. Beaucoup de musiciens disent que ce terme de perfection s'applique mieux encore à Art Tatum, idole

des pianistes et qui manifeste une excellence d'ordre différent : une brillance qu'autorise une technique hors de pair, exploitant tout ce qu'il est possible de faire sur un clavier. A ceci s'ajoute, chez Tatum, un sens harmonique aigu et une inclination prononcée pour la phraséologie décorative. A l'antipode du « tatumisme » se situe l'art de Count Basie, tout à fait épuré, délesté des formules d'accompagnement à la main gauche, requérant ainsi la complicité de rythmiciens de complément, et dispensant, à la main droite, de façon chiche, des notes rares qui font mouche.

Tatum, Basie : deux pôles. Entre eux, il faut glisser d'autres pianistes. En premier lieu, Teddy Wilson, musicien idéal de petits groupements par la discrétion du propos et la dilection pour le dialogue, qui affectionne les dixièmes à la main gauche et les phrases concises à la main droite. Il faut retenir, aussi, Milton Buckner, innovant avec le « locked hands style » (accords parallèles en position serrée, joués simultanément des deux mains). L'idée sera reprise par George Shearing qui ajoutera au système un vibraphone et une guitare électrique.

Erroll Garner enrichit l'harmonie du classique « stride-piano ». Il organise, par ailleurs, sa propre section d'accompagnement à la main gauche, jouant les quatre temps égaux, à l'instar d'une guitare, quatre temps stimulés quelquefois par une survenance efficace d'accents placés sur les parties faibles des temps, en syncope. Les accords issus de quartes superposées sont chez lui d'un emploi fréquent. Sa rare indépendance des deux mains autorise la droite à évoluer dans une sorte de rubato, installant un décalage rythmique quasi permanent piquant et capiteux, inentendu depuis le *New Orleans Joys* de Jelly Roll en 1923. La fécondité historique de Garner a été minimisée. De sa manière s'inspirera, dès 1950, son cadet de Pittsburgh, Ahmad Jamal, prince des trios lui aussi, et rappelant, d'un maître à

penser, son jeu en blocs d'accords. Avec Jamal, et grâce à Garner, c'est tout un avenir du piano qui s'ouvrira et annoncera Bobby Timmons, McCoy Tyner, Herbie Hancock et une multitude de pianistes de leur génération.

Django Reinhardt, « homme de deux civilisations », tsigane et européenne — donc euro-américaine — selon la remarque sagace de Michel-Claude Jalard, participe à la création, au milieu des années trente, d'un quintette à cordes, d'une musique intimiste au climat inattendu. Le violoniste Stéphane Grappelli, compagnon et mentor de Django, se tient à une même hauteur, dans un langage où dominent la pureté et le charme. A la guitare de Django succède, dans la célébrité, celle de Charlie Christian, munie de l'amplificateur, et dont le jeu s'apparente, par l'esprit, à la manière des instruments à vent. Slam Stewart, à la basse, offre une curiosité : un fredon vocal qui double la mélodie tracée à l'archet. Jimmy Blanton, lui, apporte une conception émancipatrice. Oscar Pettiford s'en inspire tant pour le son, très plein, que pour la tâche mélodique qu'il confère aux cordes de l'instrument ou à celles, également, du violoncelle.

A la batterie, Chick Webb, professeur en « paradiddles », prend peu de solos, mais conduit autoritairement son grand orchestre. Gene Krupa, ancien Chicagoan, exerce aussi ses talents dans les Big Bands, avec force et habileté. Sidney Catlett qui pratiquait à ses débuts le « drumming » New Orleans s'impose dans le mainstream avec une sonorité claire, une impeccabilité de la mise en place, et, surtout, un battement rebondissant. Cozy Cole, le plus représentatif de ce mainstream, auquel il s'est adonné tout entier, assure un tempo obstiné. Jo Jones, musicien exemplaire du « middle jazz » lui aussi, donne une leçon à tous ses confrères, par la pratique des cymbales — tout particulièrement la « hi-hat » — et par la régularité de son 4/4. Lionel Hampton, batteur à l'occasion, d'une excitation folle,

entre en transe quel que soit l'instrument qu'il touche — notamment le piano, joué à deux doigts. Il est plus connu, et d'ailleurs plus captivant, en tant que joueur de vibraphone qu'il traite avec une vigueur sans exemple.

La voix de Billie Holiday, légèrement rauque et cassée, apporte le drame, sans y mettre des fureurs. Pas de déclamation chez elle, une tristesse poignante mais discrète, un désenchantement distillé dans une étroite tessiture, avec, parfois, des inflexions aguichantes, des conduites de chatte câline. Trait frappant : elle met en valeur le vibrato de fin de phrase et s'appuie tragiquement sur lui. Très proche de Lester Young dans la vie, elle en est aussi très proche dans la musique, surtout lors des ballades, par la concision des phrases et une similaire détente dans l'expression. Billie trouve son antithèse en Ella Fitzgerald. Bien que celle-ci préfère comme celle-là les ballades et délaisse le blues tout autant, son timbre clair, son goût pour les virevoltes, les pirouettements, tout en vivacité, en gaieté, son art consommé des vocalises, sa force d'impulsion, son extrême facilité d'élocution — comme si elle n'avait pas besoin de prendre ou reprendre son souffle — tout l'oppose à « Lady Day », sans oublier cette sage raison qui finit toujours par s'imposer, cette santé terrienne qui éclate dans le chant. Alain Gerber dit, avec justesse : « Ella, c'est la terre, Billie, c'est le feu. » On retiendra, chez les hommes, les « shouters » de Basie, et Nat King Cole. Ce dernier séduit par sa fraîcheur, son raffinement, son élégance. Ses phrases au piano s'articulent avec netteté et valorisent le vif éclat du son. Nat Cole s'adjoint une basse et une guitare. Il est l'initiateur de cette formule de trio.

En libérant l'improvisation, en offrant une place centrale au soliste, le mainstream a favorisé une extravagante floraison de styles individuels. De toutes les écoles du jazz, c'est sans doute celle qui l'emporte par la quantité et, simultanément, la diversité des talents.

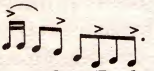
BE-BOP

A la fin des années trente, quelques jazzmen éprouvent l'irrépressible désir d'ébranler de grands principes qui sont, sans conteste, à l'origine d'une intense satisfaction interne pour nombre d'artistes, et, simultanément, d'un succès heureux du jazz auprès d'un public dont on n'aurait pu espérer semblable étendue. Le désir d'aller ailleurs, d'aller au-delà, démange quelques acteurs.

1. **Prémices de changements.** — Avant que le monde ne bascule dans les « fourties », Charlie Christian, mais surtout Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Charlie Parker et Kenny Clarke invitent le jazz, de nouveau, à l'aventure. Ce jazz, depuis son aurore, et au fil de son temps, a cherché à évoluer dans un monde harmonique qui lui fût propre, le mainstream ayant défini, en lui, une zone de relative stabilité. Il est évident que des artistes chercheurs avaient exploré fugacement le vaste domaine des possibilités offertes. En témoignent les audaces constantes d'un Art Tatum, celles d'un Garner dans un climat de polytonalité et, cela va sans dire, les très riches intégrations du génial Ellington. Ces incursions des jazzistes dans le monde de l'harmonie « moderne » occidentale furent souvent anecdotiques. Des musiciens tels que Christian, Gillespie, Monk, Parker, vont semblablement s'emparer de certaines modernités harmoniques et vont, eux, en constituer un système.

D'autre part, on sent chez un Kenny Clarke, le désir de faire s'écrouler le beau jeu de quilles qu'avaient dressé les drummers des « thirties ». Kenny Clarke se tient à l'affût des jam-sessions de New York, dès 1937, avec Gillespie et les jeunes trompettes qui l'entourent : Carl Bama Warwick, Little Billy Moore, Little Benny Harris. Il y a là toute une bande de copains et,

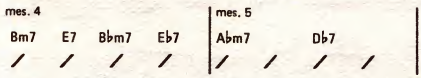
lorsque Teddy Hill engage, au début de 1939, Kenny Clarke comme batteur de son grand orchestre, il est exaspéré — et il le dit — par cette figure rythmique qu'affectionne le drummer : le « klook-a-mop, klook-a-mop » qui déchire le tempo, tandis que la pédale de grosse caisse place ce que Kenny lui-même appelle des « bombes ».

Mais, plus que l'organisation harmonique et, tout autant que les nouveautés rythmiques, c'est le type d'articulation qui fait, chez ces artistes, craquer le mainstream et qui le change en autre chose. Parker, dans *Jumpin' the Blues* de Jay McShann (1942) est déjà, lui-même, libéré de la fascination de Lester Young : en son solo on rencontre certaines formules rythmiques en triolets et des types de début d'anacrouse en doubles croches qui deviendront courants dans le bop :  . L'influence lesterienne demeure toutefois patente chez Parker avec quelquefois l'abandon du vibrato qui néanmoins peut se manifester, selon le climat, sous une forme atténuée. C'est principalement au cabaret « Minton's » que des musiciens s'associent et instaurent un langage inédit, avec la bénédiction paternelle de Hawkins, de Lester, de Roy, qui viennent eux aussi « bœufer » dans le fameux local de la cent-dixième rue.

2. **Emergence d'un style.** — La chose a précédé le mot. Mais le mot fait prendre conscience aux acteurs de ce qu'ils sont en train d'accomplir. Le re-bop, le be-bop (plus tard, le bop tout court) est une onomatopée gillespienne. Gillespie apparaît comme le personnage scénique qui incarne, avant tout autre, ce be-bop. Mais, au-delà du personnage, il faut saisir une personnalité hors du commun. Le musicien aborde la trompette avec une technique originale et la maîtrise de telle sorte que toutes les fantaisies et jusqu'aux plus folles excentricités lui sont ouvertes. L'aspect ludique et brillant du jeu pourrait masquer ce qu'il exprime aussi, à savoir une intelligence aiguë et une sensibilité très profonde, très émouvante. Sa pénétration et sa domination exceptionnelles du monde harmonique le rendent capable des élaborations mélodiques les plus belles qu'on puisse

imaginer. Exemples : son introduction et sa coda de *'Round Midnight*, notamment en grand orchestre à Paris (novembre 1948) ou encore son introduction et l'anacrouse qui précède l'exposé du thème de *I Can't Get Started*, en petite formation (janvier 1945).

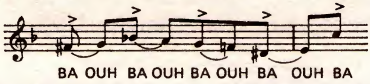
Est-il nécessaire de rappeler que l'un des thèmes préférés de Dizzy, *'Round Midnight*, porte la griffe monkienne, notamment avec une tournure harmonique, aux quatrième et cinquième mesures, qui deviendra familière à tous les boppers.



Monk, qui contribue au renouvellement du jazz, au début des années quarante, prendra ses distances à l'égard du bop et mènera une vie musicale indépendante, dès la seconde moitié de la décennie. Tout au contraire, Charlie Parker, très tôt associé à Dizzy Gillespie et, après leur intime collaboration, restera fidèle au style qu'il a largement contribué à inventer, style qui deviendra le langage dominant des jeunes musiciens des « fourties » et des « fifties » et gardera une influence perceptible très au-delà. A l'instar de celles de certains musiciens du mainstream, les phrases de Parker se fondent tout naturellement sur les huit croches par mesure avec, souvent, une propension à penser en un tempo doublé, ce qui revient chez lui à faire jaillir d'étincelantes gerbes de doubles croches et même de triples croches, selon les tempos. Les accents principaux portent généralement sur les parties faibles de chaque

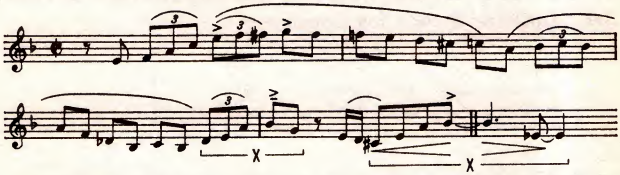
temps. D'autre part les phrases s'achèvent préférentiellement sur ces mêmes parties faibles :

SCRAPPLE FROM THE APPLE

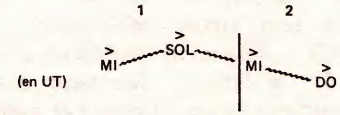


Certaines des notes non accentuées peuvent n'être parfois que suggérées, sous-entendues, à la limite de l'audition, tout en conservant leur nécessité dans la logique de la phrase (on les a appelées les « ghost notes » — les « notes fantômes »).

NIGHT IN TUNISIA "AT MASSEY HALL", break de Parker



On voit nettement dans cet exemple un Parker qui utilise pleinement une articulation que l'on peut qualifier ici de « glissé-avalé », articulation qui, avec les accents, donne plus de vigueur au chromatisme :

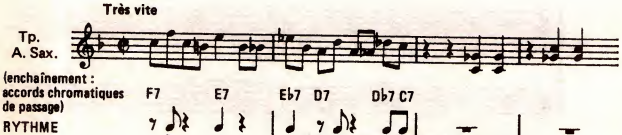


En outre, d'une part l'accentuation riche et variée de la phrase, et la manière dont cette phrase se termine (variation du court segment X qui prépare l'ultime accent et sa désinence : *si* bémol et *mi* bémol, à la cinquième mesure) tout ceci nous laisse percevoir en un éclair la subtilité et la grandeur du musicien.

Dans le bop, les thèmes sont exposés et réexposés à l'unisson par la trompette et le saxophone alto et, quel-

quefois, par la trompette encore et le saxophone ténor *(octava bassa)*, celui de Dexter Gordon par exemple, chez Dizzy, dans *Blue 'n' Boogie* (1945). Les tempos lents des boppers apparaissent nettement plus lents que les « slows » du mainstream. En revanche, les tempos vifs sont choisis parmi les plus rapides, jusqu'à la limite du possible et ce, dans le jeu des huit croches par mesure (300 à la noire pour *Salt Peanuts*).

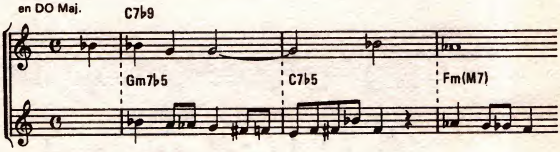
Le rythme est repensé. Le 4/4 régulier est maintenu par le batteur sur la grande cymbale et par le contrebassiste, continûment. Le drummer — dont Kenny Clarke est le modèle — s'autorise, pour la première fois dans le jazz, des ponctuations libres à la pédale de grosse caisse, conjointement à celles de la caisse claire. Cette innovation rythmique n'efface pas, chez Kenny Clarke, une parenté profonde avec la tradition de la batterie du mainstream. En effet, on constate également dans son jeu souvent les quatre temps marqués à la grosse caisse, tout comme le traitement classique de la cymbale « ride ». Aspects attachants de son jeu encore : un son d'une chaleur inconnue jusqu'à lui et une conception de l'accompagnement qui, en regard de la ligne mélodique, fait intelligemment et spontanément contrepoint, pour le plus grand bénéfice du soliste dont les dessins se trouvent ainsi rehaussés. Le pianiste — et le guitariste, lorsqu'il en est un — plaque des accords, en un jeu percussif, aéré, mais plus tendu que chez un Basie. Dans le système mélodico-harmonique, on peut remarquer un emploi de la gamme par tons *(Bop in Boogie)* et des successions de quartes *(Salt Peanuts)* :



Ce système se caractérise surtout par un abondant usage des superstructures des accords (neuvièmes, onzièmes augmentées, treizièmes). Gillespie, pour sa part, fait un emploi extrêmement fréquent de la quinte diminuée avec une sorte d'humour qui en efface l'aspect systématique. Ce qu'il faut bien voir, surtout, c'est la cohérence du style. Dans le bop, tout se tient : le rythme, la mélodie, l'harmonie. Chaque dimension renvoie à l'ensemble, et réciproquement.

3. **La thématique be-bop.** — Les thèmes des boppers sont souvent construits sur le schéma de l' « anatole », bien évidemment transformé pour les besoins de la cause. On peut en donner pour exemple : *Salt Peanuts*, *Red Cross*, *Anthropology*, *52th Street Theme*, *Moose the Mooche*, *Chasin' the Bird*, *Ah Leu Chah*. Le blues est très souvent sollicité et, sur son canevas, de nouvelles mélodies sont composées par Dizzy : *Blue 'n' Boogie* ou *The Champ*. Par Dizzy et Bud : *Billie's Bounce*, *Now's the Time*. Par Charlie Parker surtout, le plus prolifique en cette province : *Cool Blues*, *Relaxin' at Camarillo*, *Bongo Bop*, *Buzzy*, *Cheryl*, *Bird Feathers*, *Perhaps*, *Barbados*, *Parker's Mood*. Pour l'ensemble de la thématique, on peut dire que les musiciens bop, comme leurs prédécesseurs, s'approprient les « standards » et les interprètent avec quelques aménagements. Ainsi en va-t-il de *All the Things You Are*, *Lover Man*, *The Man I Love*, *Fine and Dandy*, *Out of Nowhere*, *My Old Flame*, *Don't Blame Me*, *Embraceable You*. Certains standards sont l'objet d'une véritable recréation et prennent figure de thèmes nouveaux. C'est le cas, entre autres, de *Hot House* (« What is this Thing Called Love »), *Salt Peanuts*, déjà cité (« I Got Rhythm »), *Groovin' High* (« Wispering »), *Koko* ou *Warming up a Riff* (« Cherokee »), *Ornithology* (« How High the Moon »), *Donna Lee* (« Indiana »), *Scrapple from the Apple* (« Honeysuckle Rose »), *Little Willie Leaps* ou *Suburban Eyes* (« All God's Chillun Got Rhythm »).

WHAT IS THIS THING CALLED LOVE - Cole Porter, 1929

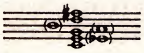


HOT HOUSE - Tadd Dameron, 1945

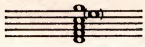
La réinvention de certains standards tient au souci des boppers de densifier la thématique et de rendre homogènes dans l'esprit même les exposés et les solos. Le thème fondateur en tout cas, c'est *Salt Peanuts*, conçu en 1942 par Kenny Clarke et Dizzy Gillespie. Viendront, tout de suite après — en 1944 —, de Monk : *'Round Midnight*, de Gillespie : *Dizzy Atmosphere*, de Parker : *Red Cross*, de Gillespie et Parker : *Groovin' High*, de Little Benny Harris : *Crazeology*. Si l'on fait exception de Tadd Dameron (*Good Bait* ou *Lady Bird*) ou de Bud Powell *(Celia, Dance of the Infidels, Parisian Thoroughfare, Hallucinations)*, les grands fournisseurs de thèmes bop resteront Diz, Bird et Monk.

L'harmonie du bop, sans apporter de profonds bouleversements, laisse apparaître, toutefois, des changements, une évolution. D'abord, avec un emploi systématique d'un accord de septième mineure sur le II^e^ degré précédant l'accord de septième de dominante (V^e^ degré). Ce qui peut passer pour simple procédé donne, en vérité, plus de souplesse aux enchaînements. Avec les notes communes aux accords qui les précèdent et qui les suivent ou pour le jeu d'accords parallèles de passage ces « mineur 7 » ont contribué, du fait même de leur neutralité, ainsi que les substitutions, à l'enrichissement de la classique cadence jugée désuète.

Comme on peut le constater, dans le second exemple apparaît un accord de substitution (D ♭ 7 pour G 7). « Mineurs 7 » et accords de substitution sont des aspects coutumiers de la musique des boppers. L'accord du I^er^ degré (majeur ou mineur) peu à peu ne se rencontrera plus sans l'ajout soit d'une septième majeure, soit d'une sixte et d'une neuvième, voire d'une onzième augmentée :

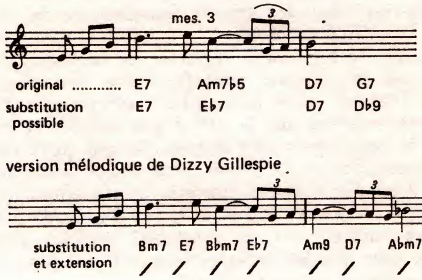


D'autre part, à l'accord de « mineur 7 » s'ajoute fréquemment une neuvième, une onzième — ou les deux :



En outre, on peut remarquer parfois une extension harmonique lors de l'interprétation de certains standards :

I CAN'T GET STARTED - V. Duke et I. Gershwin, 1936



4. La chapelle parkerienne. — Les nouveaux musiciens découvrant la voie qui vient de s'ouvrir s'y engouffrent et, ostensiblement, forment un groupe de fervents. On y relève, à la trompette, Fats Navarro, Kenny Dorham et le jeune Miles Davis, engagé dès 1945 par Charlie Parker, qui rompt avec la tradition de brillance de la trompette de jazz — tous styles confondus. Il mise, en revanche, sur un son ample, doux, éthéré, qui va séduire beaucoup de musiciens. En opposition aux phrases bop qui arpègent volontiers l'accord jusque dans le suraigu (en degrés disjoints), les phrases de Miles se limitent, dans une tessiture plus étroite, à des dessins en degrés conjoints tracés selon une conception qui lui est propre.

Leo Parker (s.bar.), Sonny Stitt (s.a.), James Moody (s.a. et s.t.), Dexter Gordon (s.t.) sont les révélations du be-bop pour les anches, ainsi que Sonny Rollins (s.t.)

qui deviendra bientôt l'un des monstres sacrés du jazz. Au trombone s'impose le véloce Jay-Jay Johnson. Le vibraphone va connaître une nouvelle vie, lui aussi, sous les doigts de Milton Jackson. Au piano, Bud Powell sait adapter et développer le phrasé de Charlie Parker. Sa technique à toute épreuve lui permet d'articuler de vastes phrases volubiles, sinueuses, étalées sur plusieurs mesures. Etonnamment, ces phrases longues jouent un rôle stabilisateur du rythme (*Sweet Georgia Brown*, autour de 360 à la noire). Tadd Dameron, Al Haig et Duke Jordan ne sont pas moins appréciés de leurs confrères à l'instar des contrebassistes Oscar Pettiford, Gene Ramey, Tommy Potter, Curley Russell, Ray Brown, Pierre Michelot, Al McKibbon et des drummers tels que Stan Levey et, surtout, Max Roach, si original dans sa conception « mélodique » de la diversité des timbres. Sarah Vaughan offre au be-bop (*Lover Man*, avec Diz et Bird) une voix fraîche, une exceptionnelle technique du chant, une tessiture très étendue, une oreille harmonique complice de celle des instrumentistes.

Le bop ne connaît de véritable grand orchestre qu'à l'initiative et sous la conduite de Dizzy Gillespie. De 1945 à 1950, avec des fortunes diverses, le Big Band de Gillespie exploite les acquisitions du Minton's. L'orchestre, par l'enthousiasme, la jeunesse de ses membres, propulse une musique violente, déchaînée, qui déferle comme un typhon. Cette formation exubérante de Gillespie profite maximalement de ses rythmiciens : Monk, un court instant, puis John Lewis (p.), Ray Brown (b.), Kenny Clarke puis Teddy Stewart (dm.) et Chano Pozo Gonzales (conga). Les chefs-d'œuvre se succèdent, s'accumulent : *Our Delight*, *One Bass Hit*, *Two Bass Hit*, *Oop Bop' Sh' Bam*, *Ray's Idea*, *Emanon*, *Stay on It*. Gillespie est l'auteur d'un grand nombre d'arrangements de son répertoire : *Things to Come*, *'Round Midnight*, *I Waited for You*, *I Can't Get Started*, *Lover*

Come Back to Me, *Good Dues Blues*. Il est, en outre, et toujours, l'inspirateur, l'homme qui tient la main de celui qui écrit : John Lewis ou Tadd Dameron ou Walter Fuller, autres arrangeurs de l'orchestre.

5. **L'afro-cubanisme.** — Dizzy Gillespie n'apporte pas au jazz que le style be-bop de petit groupement puis de grand orchestre, il le dote d'une formule révolutionnaire et exaltante en intégrant à son répertoire des thèmes et des rythmes d'inspiration latine. Ce goût des musiques latines est une dilection ancienne et personnelle *(Festival in Cuba*, *Panic in Puerto Rico*, *Afro-Cuban Suite*, *Manteca*, *Guarachi Guaro*, *On the Bongo Beat*, *Tin Tin Deo)*.

La musique des Cubains est, dans sa pulsation, différente du jazz mainstream, c'est-à-dire de la tradition dominante des « thirties », pour ne rien dire du be-bop. Dizzy comprend qu'il faut échapper à une alternative. Au lieu de procéder à une simple réduction d'une réalité à une autre, il s'attache à établir des nuances et à trouver une bissectrice entre elles. Il est le plénipotentiaire d'une recherche de statut, d'une « motion de synthèse ».

6. **L'esthétique de Monk.** — Nous devons faire à Monk, bien qu'il soit mêlé à tous les boppers et qu'il ait contribué au mouvement, une place en marge. Monk, l'unique, le solitaire, nous fait vivre un temps musical brisé, où prévaut le discontinu *(I Should Care)*. De façon étonnante, après avoir beaucoup donné à l'harmonie du bop, Monk insère ses découvertes dans un cadre conservateur où le passé survit en une réelle plénitude avec l'emploi d'accords simples, l'accompagnement en « stride », l'affection pour le blues et le goût de la méditation des standards. Qu'il s'agisse de morceaux choisis de la variété de jadis ou de ses propres thèmes insolites *(Rhythm-a-Ning*, *Epistrophy*, *Off Minor*, *Well You Needn't*, *Pannonica)*, une même conviction, une même foi, un même « feeling » font que Monk ne dispense jamais qu'une seule musique : la sienne. Curieusement, ses thèmes personnels sont aussi distincts des

thèmes « mainstream » que des thèmes « bop ». Le génie de Monk culmine dans l'organisation du temps, laquelle fait, avec une tentative d'élongation de l'instant, la valeur primordiale du jazz. En cela Monk rejoint le Louis Armstrong de *West End Blues*.

7. **Trois géants.** — Il est difficile de dire, en définitive, quelle est la plus grande figure du bop, ou de l'époque bop. Parker a, incontestablement, une dimension inventive supérieure à celle de tous ses partenaires. L'imagination, en lui, paraît sans bornes. Monk, pour son apport harmonique et pour la merveilleuse dérive dont sa thématique témoigne, aurait droit, lui aussi, à un statut de suzerain. Quant à Dizzy, soliste vertigineux, mais encore directeur d'orchestre, compositeur, arrangeur, il est la figure de proue du be-bop. Nous nous refuserons à opérer un choix impossible.

COOL

L'évolution du jazz dans les années quarante conduit les solistes, les petits groupes et les grands orchestres aux extrêmes de la dépense physique et de l'exploit technique. Un sentiment de nécessité de repos, après la « pression acoustique », va, par voie de conséquence, être éprouvé par nombre de musiciens, lesquels ne négligent pas pour autant les bénéfices des recherches du bop. Un esprit de fraîcheur souffle alors sur la côte atlantique comme sur la côte pacifique des Etats-Unis. Il a toujours existé dans le jazz, chez quelques artistes, un refus de la performance athlétique. Les noms ne manquent pas qui signent cette doctrine : Joe Smith, Noone, Bennie Carter, Bix, Tram, Joe Venuti, Eddie Lang, Goodman, Teddy Wilson, Billie Holiday — Lester Young surtout. Juste avant l'explosion du bop, Lester, qui se refuse, dit-il, à se consacrer à une musique de la pugnacité, choisit un langage détendu, sans apathie, bien au contraire. Il sera considéré à bon droit comme l'ascendant le plus proche des « coolmen », des jazzmen frais, tranquilles, gracieux, renonçant, à son exemple, à un art rude et vif, opiniâtre ou empressé.

1. **Les frères lestériens.** — En 1946, dans un orchestre de danse de « Pontrelli's », à Los Angeles, quatre saxophonistes ténors vouent une dévotion inconditionnelle à Lester : Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward, Jimmy Giuffre. Ils se nomment eux-mêmes les « Four Brothers ». Ceux-ci, à l'exception de Jimmy Giuffre, sont appelés à jouer dans l'orchestre de Woody Herman, dès 1947, avec, pour quatrième larron, Serge Chaloff (s.bar.) — un nouveau dans la fratrie. Ils parti-

cipent à de nombreuses séances d'enregistrement et glissent dans le répertoire du Big Band, en décembre, une pièce qui allait populariser toute l'équipe des anches : *Four Brothers*, rédigée la même année par Giuffre. On se trouve en présence d'un groupe de saxes, tous inspirés par Lester Young et soufflant d'un même élan. En décembre encore, mais en 1948 cette fois, le même « feeling » et la même conception d'écriture se retrouvent en *Early Autumn*, élégante ballade de Ralph Burns. Steward est parti, Al Cohn le remplace, les autres saxes demeurent, et Stan Getz jaillit au-dessus du groupe : avec sa sonorité claire, lustrée, argentine, inimitable.

Après deux ans passés sur la côte du Pacifique, les plus grands des Brothers : Getz, Sims, Cohn, retournent dans l'Est dont ils sont originaires. Ils y poursuivent leur vie musicale, à l'instar d'autres disciples de Lester : Allen Eager ou Brew Moore, Wardell Gray ou Gene Ammons. Zoot Sims, l'enfant terrible, bénéficiera d'une affection unanime en raison d'un dynamisme qui ne se démentira jamais. Stan Getz, surtout, fera une retentissante carrière : en quartette et quintette, dans la confidence, avec Jimmy Raney (g.), Al Haig (p.), quelques délectables contrebassistes dont Percy Heath, et divers batteurs suaves dont Stan Levey ou Don Lamond ou Roy Haynes puis, au début des années soixante, en jazzifiant la « bossa nova » et les musiques brésiliennes qui nous effleurent dans *Baia*, *Desafinado*, *Samba de Uma Nota So*, *The Girl from Ipanema*.

2. **L'école de Tristano.** — A New York, Lennie Tristano (p.) réunit à partir de 1946 quelques élèves puis une phalange de disciples dont Billy Bauer (g.), Arnold Fishkin (b.), Warne Marsh (s.t.), Lee Konitz (s.a.). Lennie Tristano adopte, lui aussi, le phrasé parkerien, mais dans une perspective toute personnelle, avec, à la main droite, des dessins précis et clairs. Les thèmes, d'une indéniable originalité, ont l'allure, presque toujours, d'inventions spontanées. La batterie — et ce sera vrai pour la totalité du cool jazz — renonce, sur l'injonction du leader, aux brisures et foucades du be-bop : elle s'assagit, se contente de définir le rythme comme c'est l'habitude dans le mainstream. Ceci met en valeur les longues lignes fluentes si caractéristiques du langage tristanien.

Les superpositions de mètres différents (6/4 sur 4/4), les modulations brèves se succédant rapidement et d'une manière inaccoutumée défient la chronique lors de la parution de *Wow*. Comme les musiciens du bop, le pianiste a su composer, dans sa manière, des thèmes saillants en empruntant les harmonies des standards. C'est le cas de *April* ou encore de *Pennies in Minor*. De cette école, le plus proche du maître est bien Lee Konitz, aussi précis dans l'énoncé des phrases que dans leur élaboration même *(Subconscious Lee, Crosscurrent)*. Malgré la double action — encore que très légère — de Lester Young et de Charlie Parker, Lee Konitz manifeste une rare autonomie, une grande indépendance de démarche.

3. **Le cercle de Capitol.** — Le saxophone alto de Konitz s'est illustré aussi, en 1947, dans l'orchestre de Claude Thornhill auquel trois arrangeurs, Gil Evans, Gerry Mulligan et John Carisi, proposent des textes qui offrent un rôle important à des instruments alors peu sollicités dans le jazz : le cor d'harmonie, par exemple, ou le tuba. Ce « Society Band » est un champ d'expérience. Ses orchestrateurs vont rencontrer, à New York, John Lewis et Miles Davis. Décision est prise de constituer un groupement plus restreint qui tirera parti des acquis. Après répétitions et présentation au « Royal Roost », le nonette de Miles Davis enregistre une série de plages dans les studios de la maison d'édition Capitol. La formation se meut dans un climat général de mystère et comme en une province ombreuse.

Dans *Moon Dreams*, version Evans, par exemple, les différents timbres se fondent, forment nappe, d'où émergent et alternent, dans une atmosphère grave et feutrée, les solos et quelques discrets dessins contrapunctiques. Vers la fin de l'œuvre, une longue phrase ascendante en degrés conjoints des saxes, et en relais, se prolonge et s'achève à l'alto, par Konitz, phrase qui se dirige et s'écrase vers la note tenue de Miles en une sorte de point d'orgue. *Moon Dreams* n'est pas la seule pièce maîtresse des trois sessions « capitolines », mais elle symbolise splendidement les qualités d'un ensemble

qui vaut à la fois par la beauté compositionnelle et par celle de l'interprétation. Citons comme également exemplaires, le très beau *Israel* de John Carisi et, de Gerry Mulligan, *Jeru* et *Godchild*, ce dernier exploitant un thème de George Wallington. Dans l'une et l'autre de ces deux œuvres, Mulligan tente quelques innovations en introduisant discrètement des mesures à 3/4 à la fin du « pont » de *Jeru* et, dans *Godchild*, en étirant ou rétrécissant certaines phrases, ce qui brise la carrure traditionnelle des huit ou seize mesures. *Godchild*, avec son exposé confié au baryton et au tuba, jouant à l'unisson, accentue encore de l'orchestre le caractère sombre sans interdire l'action vivace et légère de cet elfe invisible qui prête toujours au nonette son génie aérien. Le cercle de Capitol va profondément marquer une génération d'interprètes et d'arrangeurs.

4. **Mulligan et les siens.** — Le désir d'expériences, apparu chez Claude Thornhill et affirmé chez Miles Davis, va se maintenir après la dissolution de l'orchestre Capitol. Pour sa part, Gerry Mulligan propose une formule nouvelle de quartette sans piano — ou sans instrument d'accompagnement harmonique — dont la nouveauté réside en un emploi affirmé du contrepoint.

En 1952, Mulligan (s.bar.), Chet Baker (tp.), Bob Whitlock ou Carson Smith (b.), Chico Hamilton ou Larry Bunker (dm.) commencent d'enregistrer des œuvres précises quant à l'écriture et qui n'excluent pas une sorte de joyeuseté néo-orléanaise *(Bernie's Tune, Line for Lyons, My Funny Valentine, Nights at the Turntable, Walkin' Shoes)*. Manifeste est la complémentarité de la trompette et du baryton. Chet Baker se situe dans la lignée de Bix par la finesse du langage, l'égalité de son, le net découpage des phrases même s'il est loin d'être encore le musicien parfaitement accompli, prenant, émouvant, et d'une saisissante profondeur,

que nous découvrirons quelques années plus tard. Gerry Mulligan, lui, se distingue par une relative âpreté de jeu, un « réalisme » qui tranche avec sa subtilité d'arrangeur.

Le tentette de Mulligan, une année après la création du « pianoless quartet », va renouer avec l'esthétique du nonette de Miles. Peu de changements dans l'instrumentation, si ce n'est l'adjonction d'un second trompette, mais une musique moins évanescente, moins nuancée, avec un son orchestral plus compact, des lignes mélodico-rythmiques simplifiées, l'harmonie et le contrepoint demeurant les préoccupations essentielles du compositeur *(Ontet, Simbah Flash, Takin' a Chance on Love)*. Cette intelligence compositionnelle, notons-le, se manifeste aussi pour le Big Band de Kenton avec *Young Blood*, exposé en lignes contrapunctiques. L'insouciance est cette fois complète à l'égard des segmentations « classiques » pour un thème qui s'achève librement et, tout naturellement, au début de la quarante et unième mesure. Cet exposé ainsi que le tutti du dernier chorus sont deux moments singuliers, et des plus élevés, du jazz orchestral. Mulligan reviendra, assez vite, à la formule du quartette. Il remplacera l'instrument de Baker par le trombone à pistons de Bob Brookmeyer qui trace très habilement des phrases boppistes, et d'autres, avec humour, où passent des réminiscences dixielandaises.

5. **Le jazz vers la « forme ouverte ».** — A l'automne de 1954, André Hodeir écrit six morceaux du *First Book of Essays*. Se perçoivent alors dans le jazz quelques inclinations : phrasé détendu, dynamique contenue — de *piano* à *mezzoforte* — rejet de la carrure thématique, écriture contrapunctique, voire tentation de nontonalité. La musique de Hodeir participe de ces tendances et a la détermination de les approfondir. Le

compositeur maîtrise toutes les disciplines d'écriture musicale. Il possède, en outre, une perception aiguë des éléments fondamentaux du jazz et une puissance d'analyse, de conceptualisation, qui lui permettent de prendre de la hauteur.

Dans ses premières pièces, on peut relever l'utilisation du canon *(Oblique)*, le recours à l'asymétrie dans une harmonie polytonale *(On a Standard)*, la pratique de la Klangfarbenmelodie — mélodie de timbres — (arrangement de *Jordu*), des changements incessants de tonalités *(Esquisse I)*, une démarche franchement atonale *(Paradoxe II)* et, même, une tentative sérielle *(Paradoxe I)*. L'auteur prendra toutefois conscience, dans l'expérience concrète, de l'incompatibilité du jazz et de l'atonalisme. L'idée constante de l'auteur reste celle de la « forme ouverte » — variation permanente de l'œuvre ou auto-génération. Dans cette « forme ouverte », Hodeir réduira d'ailleurs la place de l'improvisation, au sens le plus courant, pour lui substituer « l'improvisation simulée ». L'œuvre la plus achevée de Hodeir est certainement *Anna Livia Plurabelle*, inspirée de textes du « Finnegans Wake » de James Joyce. Cette cantate pour deux voix féminines et grand orchestre trouvera une suite dans *Bitter Ending*, conclusion d'une recherche unique, dont toute la critique a salué la grande poésie. Quelques pièces du compositeur, dont *Le Désert recommencé*, seront reprises par l'orchestre de Martial Solal en 1984, lequel montre que certaines propositions formelles de Hodeir ne demeurent pas encloses dans la seule période historique où elles sont apparues.

C'est en ces années, ces « fifties », en plein essor du jazz cool, que se révèle à Paris, justement, Martial Solal, pianiste de haut vol. Très rapidement, grâce à son habileté technique et à sa grande originalité, il s'impose parmi les premiers, en marge de toutes les tendances dominantes. Il va connaître la célébrité en quartette

(Suite nº 1) puis en trio, avec Guy Pedersen (b.) et Daniel Humair (dm.). Il soigne ses titres : *Gavotte à Gaveau* ; *Averty c'est moi* ; *Lucien, valsons*. Se remarque chez Martial un esprit de perpétuelle variation — notamment par d'incessantes brisures mélodiques ou rythmiques. Il transpose pour son grand orchestre ses conceptions de pianiste affectionnant la mobilité *(Et si c'était vrai ?)*.

6. **Méditations sur l'Europe ancienne et moderne.** — Tout en s'en tenant à la rythmique jazzique, quelques artistes ont également pensé qu'il serait profitable d'assimiler certaines formes de la musique européenne dans des contextes harmoniques divers, qui peuvent aller de la musique baroque jusqu'à la désintégration — ne serait-ce que passagère — dans un univers atonal, voire sériel.

A) *John Lewis et le MJQ.* — Dans un style de musique de chambre, le jazz cool se cristallise, en 1952, avec le Modern Jazz Quartet, dont l'instrumentation est voulue discrète : sons délicats du piano de John Lewis, du vibraphone de Milt Jackson, de la contrebasse de Percy Heath ou des drums de Connie Kay. Epris de musique classique et romantique, Lewis imagine pour cet ensemble très homogène, où passent des reflets cristallins et où règne une délicieuse fusion de timbres, des pièces très structurées qui, néanmoins, ménagent des espaces pour l'improvisé.

De petits joyaux sonores naissent aussi bien de la manière fuguée des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, que de celle empruntée au jazz lui-même. De la première espèce, on peut retenir des interprétations de la *Fugue en* la *mineur* de Bach (avec Laurindo Almeida, g.), de *Vendôme*, *The Queen's Fancy* ou *Concorde*. De la seconde relèvent *Autumn in New York*, *I'll Remember April*, du répertoire des standards, ou encore les compositions devenues très populaires de Lewis, telles que *La Ronde*, *Django*, *Versailles*, *Fontessa*, ou le célèbre blues de Milton Jackson *Bags' Groove*. A partir des années soixante, le MJQ, sans perdre ses qualités d'élégance, d'émotion réservée, où le silence suspend merveilleusement le discours, s'orientera vers des climats plus fortement colorés, à la grande joie du vibraphoniste, qui n'a jamais oublié le « preaching » de l'Eglise et une enfance musicienne auprès de son père pasteur.

B) *John Lewis et la Third Stream Music.* — D'une façon surprenante, le MJQ gagne en authenticité jazziste à partir du moment où son leader s'affaire dans les grands projets du « Troisième Courant » — l'expression est due à Gunther Schuller, corniste du Metropolitan Opera de New York et musicien du nonette de Miles Davis. Il s'agit, dans la pensée de celui-ci, non point de pratiquer un mélange de jazz et de musique européenne savante, mais de réaliser une synthèse, donc un dépassement des deux flux jusque-là séparés. Un album de John Lewis résume les intentions de Schuller avec les interprétations de *Around the Blues* de Hodeir, du *Divertimento* de Werner Heider, du *England's Carol* de Lewis lui-même, et du *Concertino pour Jazz Quartet et Orchestre* de Schuller. La Third Stream Music se complaît notamment dans l'écriture polytonale et polymodale, et importe beaucoup de structures de la musique pré-sérielle.

7. La West Coast.

A) *Définition.* — Sur la côte pacifique, à son heure de rayonnement maximal — de 1948 à 1954, surtout, et jusqu'en 1963 — ce ne sont pas les propensions à l' « expérience » qui manquent. On peut, en définition large, dire que l' « esprit West Coast » est celui qui, dans un climat général de douceur et de détente, assume un système à deux propositions. La première affirme la vertu de la recherche — dans la direction suivie par le Miles Davis « capitolin ». La seconde reconnaît la valeur de la tradition — dans le droit fil de la rythmique du mainstream, celle, en particulier, de Basie, et de Lester. Les westcoasters maintiennent l'alternative et passent, allégrement, d'une option à l'autre, d'un parti à l'autre. C'est cela la West Coast : une musique audacieuse et apprêtée parfois, simple et tranquille souvent, bien faite et courtoise, avec un son léger, « ce son qui est le nôtre et qui s'est mué en style » selon les propres termes de Shelly Manne.

B) *Rencontres.* — Le haut lieu de réunion des westcoasters c'est le « Lighthouse Café » du contrebassiste Howard Rumsey, qui a subi son examen de passage, comme la plupart de ses

pairs, dans l'orchestre de Stan Kenton. Chaque dimanche, à Hermosa Beach, le Gotha musical de Los Angeles et de Hollywood se retrouve chez Rumsey, primat de Californie — San Francisco restant plus fidèle au « Dixieland revival ». Le « Lighthouse » — la maison de lumière — domine en renom les autres cabarets de la région, « Billy Berg's » compris. Les petites compagnies de disques croient avant les grandes au microsillon, et sont implantées à l'Ouest. Autant de circonstances qui militent pour la réputation de Rumsey et d'un tas de musiciens estimables. Pour la plupart blancs, Buddy Collette (s.a.), Curtis Counce, Leroy Vinnegar (b.), Chico Hamilton (dm.) étant des exceptions.

C) *Contrastes.* — Les musiciens de studio que sont, pour des raisons alimentaires, les westcoasters, inclinent à cultiver l'art de la composition et de l'arrangement. « L'une des caractéristiques du style West Coast, dit encore Shelly Manne, c'est l'attention accordée à l'écriture et à l'expérimentation. » D'où, venant s'opposer à un incontestable attrait pour le mainstream, le goût pour les essais. Giuffre est tenté par la non-tonalité dans *Alternation* ou dans *Fugue*, Lennie Niehaus, plus nostalgique, par le contrepoint et l'écriture à l'écrevisse dans l'album *The Sextet*, alors que Shelly Manne rend un double hommage significatif avec ses *Interpretations of Bach and Mozart.* Beaucoup de westcoasters prolongent la recherche de couleurs sonores et pratiquent, à l'instar des New-Yorkais de Miles, le cor d'harmonie (John Graas), le tuba (Dave Englund) mais encore le trombone à pistons (Stu Williamson), la trompette basse (Cy Touff), la flûte (Bud Shank), le hautbois (Bob Cooper), le violoncelle (Harry Babasin).

Woody Herman, maître du Big Band, qui habite Hollywood Boulevard à Los Angeles, ne saurait en revanche incarner la tendance West Coast, même si Stravinsky a écrit pour lui *Ebony Concerto*, même si *Early Autumn* préface le cool jazz californien. Woody fut dixielander, il flirtera avec le bop et sera, plus tard,

une sorte de second Basie. En témoignent *Woodchopper's Ball*, *Caldonia*, *Goosey Gander* ou le *Not Really the Blues* (de Johnny Mandel). Il ne suffit pas de vivre sur la West Coast pour être un westcoaster : Woody Herman nous donne l'occasion de le rappeler. Et cela est vrai pour tous ceux qui y séjournent mais dont les dispositions de pensée les écartent du courant local dominant. Ainsi des réfugiés du middle jazz ou des boppers puncheurs. Ainsi des pianistes Hampton Hawes, Phineas Newborn, Carl Perkins, Jimmy Rowles.

D) *Cinéma.* — Le middle jazz a pourtant quelque chose à voir avec le mouvement West Coast, par cette raison que les coryphées de l'école californienne peuvent faire référence explicite dans leur musique à la rythmique pré-boppienne. Chico Hamilton (dm.) parfois évoque et invoque Jo Jones. Shorty Rogers récrit révérencieusement à l'égard de Basie *Doggin' Around* et *Swingin' the Blues*. Semblable estime sera perceptible chez des arrangeurs comme Billy May, Nat Pierce, Marty Paich. Cela dit, et quel que soit le versant qu'explorent les westcoasters, celui de la tradition mainstream ou celui de l'expérience aventurée, ils trouvent le plus souvent au bout de leur course la musique de cinéma, mélange habile, de temps en temps, des deux paysages. On aura une idée de ce pactole en nommant quelques films auxquels les westcoasters ont prêté leur concours : *The Man with the Golden Arm*, *Some Like it Hot* (le chef-d'œuvre de Billy Wilder, où l'on entend Art Pepper, Leroy Vinnegar, Shelly Manne), *The Subterraneans*, *The Four Horsemen of Apocalypse*. En 1963 la musique de la West Coast commence à souffrir de délaissement. Shorty Rogers — qui reviendra vingt ans plus tard sur les scènes de concert — se consacre entièrement à Hollywood. Dans les années soixante et soixante-dix, le cinéma nous donnera des échos du talent des résidents californiens soit dans des séries pour la télévision : « Starsky and Hutch » (Shorty Rogers), « Johnny Staccato » (Shelly Manne), ou encore avec diverses contributions de Lalo Schiffrin ou d'André Previn. *Play Misty for Me* de Clint Eastwood rappellera, avec le festival de Monterey, que la page West Coast est tournée, même si *Taxi Driver* de Scorsese confie encore le blues au saxophone de Ronnie Lang.

E) *Figures.* — Le plus réputé des westcoasters est sans conteste Dave Brubeck (p.) qui dirige un quartette séduisant avec Paul Desmond (s.a.), Norman Bates puis Gene Wright (b.) et Joe Morello (dm.). Un des thèmes de ce petit ensemble fera le tour du monde et défiera les années : *Take Five* (en 5/4). L'archétype du musicien californien restant tout de même Shorty Rogers (tp.), souvent associé à Shelly Manne (dm.), autre personnage symbolique du territoire. « Shorty and his Giants », amusante enseigne, est le terme dénominatif sous lequel défilent les meilleurs artistes locaux : Pepper Adams, Herb Geller, Bob Gordon, Richie Kamuca, Lennie Niehaus, Bill Perkins, Bud Shank (s.), Frank Rosolino, Stu Williamson (tb.), Howard Roberts (g.). Shorty Rogers admire le nonette de Miles et le tentette de Mulligan lequel, sans être westcoaster, sut recruter à Los Angeles. Rogers aime aussi, et le prouve, l'afro-cubanisme. Le club « Shelly Manne's Hole » et le groupement « Shelly Manne and his Men » recevront les mêmes amis — et le bassiste Red Mitchell. On peut en dire autant du Big Band de Stan Kenton (figure très forte de la West Coast, image tutélaire), Big Band troublé, parfois déchiré, entre ses deux tendances intimes : le progressisme et le passéisme. Exercent leur habileté chez lui plusieurs arrangeurs dont les œuvres connaîtront des bonheurs divers : Pete Rugolo, Bill Russo, Bill Holman, Gene Roland, Johnny Richards, Joe Coccia, Ken Hanna, Dee Barton, Bob Graettinger.

Le mouvement californien reste dans l'orbe du cool jazz. La musique des westcoasters néglige le blues, privilégie la ballade. Elle est fort appliquée, mais elle ne fait se lever en elle aucun musicien de la taille d'un Silver, d'un Rollins, d'un Clifford Brown, ni, moins encore, d'un Coltrane, héros du même temps. Elle se tient entre la joie exultante et la tristesse accusée. Elle dispense,

comme le dit Alain Gerber — d'ailleurs avec admiration — « une espèce de douceur mortelle ».

F) *Héritage.* — Dans les années quatre-vingt où l'enseignement du jazz bat son plein, l'esthétique californienne exerce une influence incontestable. Sur la West Coast, l'activité musicale se poursuit avec les orchestres de Bob Florence, Don Menza, Rob McConnell. Les réunions festives ont toujours lieu au sud de Los Angeles : au Carmelo's ou à Redondo Beach (au Howard Rumsey's Concerts-by-the-Sea). A San Francisco règne le Full Faith and Credit Big Band. La Californie fait naître de nouveaux talents : Ray Brown ou Guido Basso (bugle) par exemple. Le Los Angeles City College ou la Grove School of Music, comme dans les années cinquante le Westlake College, sont des pépinières de jeunes musiciens. Ces établissements ont des répliques dans tous les Etats-Unis (ne citons que le Berklee College of Music à Boston ou la North Texas State University). L'esprit de la tradition — d'Ellington à Basie —, celui de l'innovation — d'Herman à Kenton — se maintiennent mais, simultanément, l'esprit expérimentateur se prolonge avec le Los Angeles Jazz Workshop de Bill Yeager — rival du Lou Fischer Rehearsal Big Band et de ceux du Fullerton College. Le jazz, en Californie et, à son image, un peu partout, s'est ouvert les portes des écoles, des séminaires, des colloques : il accède à l'institutionnalisation et à la reconnaissance d'une dignité culturelle. Certains musiciens et leurs « fans » les avaient, depuis bien longtemps, imaginées.

HARD

Les consultations, les enquêtes d'opinion, les référendums des revues de jazz américaines au début des années cinquante portent au premier rang de nombreux artistes de la West Coast. Art Pepper se trouve à quelques points de Charlie Parker et précède étonnamment Johnny Hodges. Au même moment, à New York, on observe, à l'inverse, comme un renouveau dans la vigueur. Le « hard bop » — le bop « dur » — remet à l'honneur un style musclé qui, sans désavouer le phrasé volubile des coolmen lors des improvisations, ajoute un élément de punch. L'exposé des thèmes, en revanche, coupe les ponts avec les finesses des énoncés de l'esthétique cool et ce, pour deux raisons : d'une part, la volonté de « chauffe », d'autre part, celle de rendre la musique plus immédiatement attractive. Ce double choix étant fait, en toute liberté ils développent leurs solos.

1. **La musique « soulful ».** — Art Blakey, drummer râblé, costaud, l'un des plus éminents rythmiciens du jazz, rassemble, en 1947, des « Jazz Messengers ». L'expression sera par lui conservée et appliquée d'une façon constante, comme une bannière, à partir de 1954. En général, ses « Messengers » constituent, sous sa conduite, un quintette : trompette, saxophone, piano, basse et batterie. D'excellents solistes vont appartenir au groupement de Blakey : Clifford Brown, Joe Gordon, Kenny Dorham, Donald Byrd, Bill Hardman, Lee Morgan, Freddie Hubbard (tp.), Lou Donaldson, Gigi Gryce, Hank Mobley, Benny Golson, Wayne Shorter (s.), Horace Silver, Bobby Timmons, Walter Bishop, Junior Mance, Cedar Walton (p.). On peut dire que Blakey attire vers lui la quasi-totalité des jeunes hard boppers de la côte est, dans les années

cinquante. Les musiciens de Blakey, au fil du temps et au cours de leur passage dans l'orchestre, lui offriront la plupart de ses thèmes fameux : *Quicksilver*, *Nica's Dream* (Horace Silver), *Prince Albert* (Kenny Dorham), *Moanin'*, *Dat Dere* (Bobby Timmons), *Whisper Not*, *Blues March*, *I Remember Clifford* (Benny Golson), *Lester Left Town* (Wayne Shorter), *Calling Miss Kadija* (Lee Morgan).

Horace Silver, parmi ces auteurs de thèmes, apparaît comme le plus éminent, le plus spontanément créatif. Il est avec Blakey, et peut-être encore plus que lui, l'initiateur du mouvement « soulful ». Ayant fondé, très vite, son propre quintette, il fournit au jazz quantité de thèmes accrocheurs, très prégnants : *Ecaroh*, *Opus de Funk*, *Nica's Dream*, *Strollin'*, *Song for my Father*, *Tokyo Blues*. Horace Silver sait concilier l'ensemble des acquis harmoniques du be-bop avec les « patterns », les « amen chords », structures de la musique de l'Eglise noire. Le phrasé ternaire plus accentué encore que dans le mainstream — donne à ses petits groupements un cachet et un impact similaires à ceux du gospel song. Cette articulation ternaire trouve un surcroît d'efficacité dans les tempos les moins rapides où Silver suggère la mesure à 12/8 *(Señor Blues)*. Silver, comme Blakey, sait s'entourer des meilleurs, les mêmes souvent qu'on entend chez Blakey et, en outre, Art Farmer, Blue Mitchell, Woody Shaw, Randy Brecker (tp.), Clifford Jordan, Junior Cook, Joe Henderson, Stanley Turrentine (s.), Doug Watkins, Teddy Kotick (b.) ainsi que des batteurs de la classe de Kenny Clarke, Art Taylor, Louis Hayes. En tant que pianiste (notamment avec Percy Heath et Blakey en trio pour *Opus de Funk*), Silver nous touche par ses solos sobres, vifs, concis, comme il galvanise ses partenaires lorsqu'il redevient accompagnateur.

2. **Petits groupements en première ligne.** — Au milieu des « fifties », les petites formations à deux « soufflants » (comme celle des frères Adderley) deviennent la formule orchestrale courante, celle qui a la faveur du public. En 1954, encore, apparaît un quintette qui va connaître une célébrité immédiate, celui de Max Roach et Clifford Brown. Entre la folie du be-bop et l'esthétique plus apollinienne du cool, des musiciens « néo-boppers », nous l'avons dit, ont trouvé une voie moyenne. Mais la musique de ce nouveau quintette donne au « néo-bop »

un aspect joyeux, moins robuste, moins « hard ». Ceci tient en particulier à la merveilleuse aisance du trompettiste Clifford Brown, et à l'entente spontanée des deux leaders. « Brownie » s'appuie sur un détaché dont l'attaque est à la fois douce, précise et percutante et, grâce à une intelligence harmonique hors de pair, impose son puissant exemple. Chez lui, mieux que chez aucun autre, s'opère la confluence du courant be-bop et du courant cool qui est au principe d'une synthèse. Avec moins d'originalité foncière que Dizzy ou Miles, mais par une union heureuse de qualités puisées à deux sources et un lyrisme sans ostentation, une joie de jouer éclatante d'évidence, Brownie, en dépit d'une disparition prématurée, continuera d'influencer la plupart des trompettistes pendant plusieurs décennies. Une semblable générosité, une même finesse de langage s'imposent à nous chez Max Roach, un titan de la percussion dans le jazz. Le répertoire du quintette est pour l'essentiel constitué par des standards *(Tenderly, Cherokee)* ainsi que par des thèmes faits tout spécialement pour le groupe *(Jordu, George's Dilemma, Delilah, Joy Spring)*.

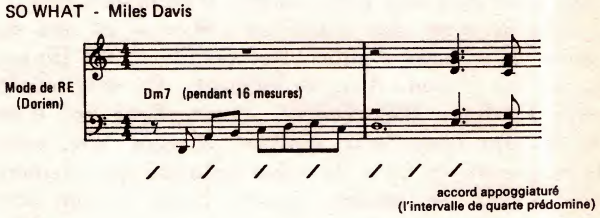
Au début des années cinquante, après son expérience d'orchestre de chambre, Miles Davis, lui aussi, opte pour les petits groupements. Il enregistre très fréquemment avec des musiciens « durs », et non des moindres : Sonny Rollins, Horace Silver, Art Blakey, parmi des dizaines d'autres seigneurs. On peut retenir, dans l'ordre : *Dig, Tempus Fugit, Tune up, When Lights Are Low, Solar, Walkin', Airegin, Oleo*, avant la rencontre en 1955 de John Coltrane qui donnera, notamment, *Stablemates, Trane's Blues, 'Round Midnight*. Coltrane, pour sa part, reste, aux côtés de Miles, le « hard bopper », le « jeune homme en colère », comme on l'appelle à New York. Le trompettiste, à cette époque-là, maîtrise et transforme sa technique et, d'une

manière inattendue, gagne en force, en agilité digitale, en aisance dans l'aigu.

3. **Sur une enclave modale.** — Les standards, les thèmes bop, cool et « soulful » ont exploité maximalement la complexité harmonique. Le jazz modal va rejeter les contraintes de la tonalité. On sait que les modes usuels sont établis diatoniquement à partir de chacun des sept degrés de la gamme. Ils engendrent, les uns et les autres, des accords spécifiques.

Modes	*Désignations*	*Accord élémentaire*
Do (C)	Ionien	C maj. 7
Ré (D)	Dorien	D min. 7
Mi (E)	Phrygien	E min. 7
Fa (F)	Lydien	F maj. 7
Sol (G)	Mixolydien	G 7
La (A)	Eolien	A min. 7
Si (B)	Locrien	B min. 7 ♭ 5 (ou — 5)

A la différence des deux accords (ou plus) sollicités par mesure dans le jazz tonal, l'accord choisi par le jazz modal s'étale souvent sur plusieurs mesures : quatre, huit ou seize (ces espaces correspondant aux séquences de la presque totalité des thèmes usuels). Les modes les plus fréquemment employés restent le dorien et le mixolydien.



Le jazz modal maintient un même accord sur une vaste durée et Miles Davis prendra conscience, dès lors, du profit qu'il peut tirer de sa sonorité contemplative.

De grands artistes contribuent au succès de l'album de Miles *Kind of Blue* : John Coltrane (s.t.), Cannonball Adderley (s.a.), Paul Chambers (b.), James Cobb (dm.), Wynton Kelly ou Bill Evans (p.). Dans sa période modale Miles ne pouvait trouver pianiste plus adéquat que Bill Evans. La musique de Bill, qu'il s'agisse de ses propres thèmes ou de ses interprétations des standards, est essentiellement impressionniste *(So What)*, encore qu'elle sache aller quelquefois vers l'impétuosité (*Nardis*, *Very Early*, de l'album « Quiet Now »). Après son passage chez Miles, Bill Evans jouera le plus souvent en trio avec notamment Paul Motian (dm.), Scott La Faro, ou Chuck Israels, ou Eddie Gomez (b.). Ces artistes sont partie prenante dans l'équilibre tout en finesse du groupe. Sa maîtrise dans l'exploration des possibilités harmoniques avec une savante conduite du cheminement intérieur font penser au travail de l'arrangeur *(Waltz for Debby*, *Time Remember)*. L'accompagnement, à la main gauche, de ses improvisations, toujours très dense, recourt à une utilisation constante d'accords compacts : neuvièmes, neuvièmes altérées, onzièmes, treizièmes. La partie de basse au piano est abandonnée. Elle est, ainsi, assumée plus librement par le partenaire choisi. Ce système fera école : presque tous les pianistes, après Bill Evans, l'adopteront.

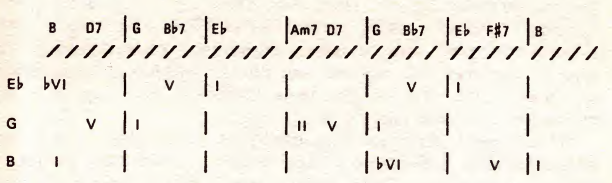
Miles Davis va garder un contact beaucoup plus constant avec un autre Evans que nous connaissons déjà : Gil Evans. Au-delà de l'orchestre « Capitol », Miles et Gil se rejoignent pour une série d'enregistrements qui deviendront des albums fameux. Dans « Miles Ahead » le climat du grand orchestre de jazz va se trouver considérablement renouvelé. La beauté naît de la grande richesse d'écriture, des mélanges de timbres, qui donnent un prolongement novateur à l'ellingtonisme. Les différentes plages s'enchaînent — ceci est nouveau — dans une intention d'unité. Le son velouté

de Miles au bugle contraste avec celui, acide, du pupitre des trompettes. Un peu plus tard, Gil et Miles se retrouveront pour les recueils « Porgy and Bess » et « Sketches of Spain » (avec une reconsidération très émouvante, à la lisière du jazz, du *Concierto de Aranjuez*). Non moins saisissant, cette fois sans Miles Davis, sera le recueil « Out of the cool », avec le statique *Bilbao* où se dissolvent les savantes harmonisations et orchestrations de Gil Evans, le *Stratusphunk* de George Russell construit selon les principes compositionnels lydiens de l'auteur et, surtout, *La Nevada*, immense fresque, où, dans le déroulement du thème, s'affrontent le majeur et le mineur sur une seule tonique *(sol)*, tandis que le rythme est magistralement affirmé par la batterie d'Elvin Jones.

4. **Le coltranisme.** — On ne connaît quasiment pas de solos de John Coltrane enregistrés avant sa venue chez Miles Davis si ce n'est de courtes interventions dans l'orchestre de Johnny Hodges, ou dans le sextette de Dizzy Gillespie (par exemple, son solo fier et austère de *We Love to Boogie*, en mars 1951). Coltrane, qui a fréquenté et admiré pour sa dynamique et sa technique instrumentale Earl Bostic, éprouve, comme lui, une attraction pour le registre suraigu, jusqu'à la zone même des harmoniques. Dans les plages de « Milestones » (avril 1958) et de « Kind of Blue » (mars 1959) apparaît aussi — comme en son *Blue Train* (septembre 1957) — la tendance à échapper à la rigueur de la « mise en place », aussi spontanée soit-elle, par une désarticulation du discours, où disparaissent, au profit de nappes de sons, les habituelles huit notes par mesure. Les phrases, dès lors, s'appuient moins sur la syncope, il semble même qu'elles s'en désintéressent, en une perpétuelle et impressionnante variation.

Soliste brillant, respecté, Coltrane éprouve cependant

la nécessité d'aller au-delà de ce qu'il fait, au-delà de l'excellence. D'abord, à la faveur de ses compositions, telle *Giant Steps*, où il aménage un nouveau type de grille d'accords, aussi peu commun que le vertigineux tempo adopté.



Ce type d'enchaînement harmonique (les « Coltrane changes ») deviendra un « exercice de style » et sera proposé par la suite aux étudiants des classes de jazz pour parfaire leur habileté dans la technique d'improvisation.

John Coltrane, en 1959, prend intérêt pour le saxophone soprano de Bechet et se met à pratiquer lui-même cet instrument dont il va faire un outil d'envoûtement qu'il utilisera souvent en son quartette personnel. Coltrane avait rencontré dans l'ensemble de Miles un drummer qui l'avait beaucoup impressionné : Philly Joe Jones. Il appréciait chez lui sa vigueur frappeuse, la résonance stimulante de sa caisse claire, les accents hardis de sa grosse caisse, et les audaces d'invention rythmique, notamment le renversement révolutionnaire de l' « afterbeat » à la cymbale. Il va trouver en Elvin Jones ces mêmes qualités qu'augmentent une débauche d'énergie et une férocité dévorante. La frénésie hypercontrôlée du drummer, les figures insensées qu'il dessine sont une incitation permanente, pour Coltrane, à son propre dépassement (*My Favorite Things*, *Olé*, *Africa Brass* et, surtout, le *Chasin' the Trane*, dans sa version du « Village Vanguard »). Le pianiste McCoy Tyner garde son calme au sein de la tempête et apporte un élément de stabilité nécessaire à l'équilibre de l'ensemble et à la liberté des deux principaux protagonistes. Il en va de même pour les contrebassistes Steve Davis, Reggie Workman, ou, le plus souvent, Jimmy Garrison.

5. **L'équipe « Blue Note ».** — Massivement, la maison Blue Note représente, pour le discophile, le *nec plus ultra* du hard bop. La plupart des musiciens « Blue Note » sont des héritiers de Blakey et de Silver — chefs de file du « funky jazz » chez Lion et Wolff. Il y a vraiment une équipe de marque, un groupe de musiciens qui « jamment » ensemble, dans l'amitié. C'est Jimmy Smith, l'organiste, qui symbolise le mieux ce jazz trapu, qu'encouragent, chez Blue Note, les pères fondateurs. Ce jazz « soulful » règne entre 1954 et 1964. Plus concis mélodiquement, plus simple harmoniquement et rythmiquement que le bop, cet art exprime un choix délibéré de limitations qui n'excluent pas, au gré de la fantaisie, des emprunts aux richesses antérieurement amassées.

On ne peut citer ici que quelques noms parmi ceux qui appartiennent à l'équipe « Blue Note » — outre les leaders et leurs partenaires, dont nous avons déjà parlé : Carmell Jones (tp.), Johnny Griffin (s.t.), Sonny Clark, Chick Corea, Herbie Hancock, Duke Jordan, Wynton Kelly, Herbie Nichols (p.), Bob Cranshaw, Sam Jones, Jimmy Merritt, Butch Warren (b.), Donald Bailey, Joe Chambers, Lex Humphries, Clifford Jarvis, Benny Riley, Tony Williams (dm.). Les moins notables ne sont pas les guitaristes, imbibés de blues jusqu'à la moelle des os : Kenny Burrell, Grant Green qui, par la force de l'accent, rivalisent avec l'immense Wes Montgomery, vedette, lui, de Riverside. Chez Montgomery la phrase est fréquemment doublée à l'octave inférieure, pratique qui va se répandre et dont il restera le maître.

6. **La ferveur et la transe.** — Autant les équipes aux participants interchangeables de « Blue Note » font une musique facilement classable, autant des personnages fantasques tels que Rollins nous dérangent dans nos tentatives de taxinomie. Après une période boppisante, bien que teintée d'éléments empruntés à Hawkins et à Ben Webster, son œuvre apparaît atypique avec sa sonorité volontairement « dirty » et son agressivité mélodique à l'égard des accords. Rollins bâtit de nombreux passages de ses solos sur un court segment de quelques notes dont il va exploiter, en improvisant, tout le potentiel (*Saint Thomas*, avec son rythme de calypso). Une contrainte choisie, une énergie densifiée libèrent, de loin en loin, des traits fulgurants. Un simple

mode pentatonique peut aussi bien lui servir de prétexte à exploration quasiment illimitée (ex. les quinze chorus de blues en mineur de *Keep Hold of Yourself*). Il se plaît même à jouer seul, longuement, avec conviction et joie, et surtout un swing peu commun en telle occurrence (ex. les cinquante-six minutes de *Soloscope*). Cet homme, qui s'est avec courage posé des questions, qui s'est retiré par deux fois du métier, a surmonté ses doutes, reconquis le public et, tout au long des années soixante-dix et quatre-vingt, s'est engagé dans une musique qui fait place à l'humour et qui est, surtout, débordante de santé, de vitalité. Un titre qu'on lui a décerné lui convient à merveille : « Saxophone colossus ».

Autre personnage herculéen : Mingus, au jeu agressif, qui mêle à la tradition du mainstream et du be-bop, la chaleur de la « soul music », possède l'une des plus puissantes et plus belles sonorités de contrebasse qu'on ait connue. A ses qualités d'instrumentiste, se joignent celles d'un leader charismatique. Sa musique retrouve et exalte la ferveur de la Holiness Church *(Better Git it in Your Soul)*. De ses thèmes hauts en couleur il exige une interprétation engagée, d'une grande intensité d'émotion (ex. le blues en mineur de *Self-Portrait* ou le *Good Bye Pork Pie Hat*, dont le titre évoque le légendaire chapeau plat de Lester Young). Il apporte en son atelier (son « Workshop ») des schémas, des « sketches », plutôt que des arrangements achevés, et les confie à Ted Curson (tp.), Jackie McLean, John Handy, Eric Dolphy, Roland Kirk (s.a.), Booker Ervin (s.t.), Jimmy Knepper (tb.), Horace Parlan, Roland Hanna (p.), Danny Richmond (dm.). Une amitié admirative pour Ellington est perceptible en de nombreuses pièces de Mingus et, du reste, ces deux grands bonshommes — en compagnie de Max Roach — se rencontreront pour une œuvre qui témoigne d'affinités électives réciproques : *African Flowers*. La liberté que Mingus laisse à ses

solistes a pu aboutir quelquefois à des éclatements, des éruptions et, comme des prémonitions d'un jazz qui se débridera totalement dans les années soixante *(Pithecanthropus Erectus)*.

7. **Musique sans fin.** — Le « hard-bop », le jazz « funky », se perpétuera et trouvera même une nouvelle jeunesse dans les années quatre-vingt. Découvreur de talents, à l'instar de Miles Davis, Art Blakey révélera par exemple Wynton Marsalis (tp.) et Branford Marsalis (s.t.), puis Terence Blanchard (tp.) et Donald Harrison (s.t.). Les frères Marsalis deviendront rapidement des figures notoires du jazz. Wynton surprend d'emblée par sa maîtrise instrumentale. L'émission, la virtuosité « classiques » sont mises au service d'un art autre. Cette technique académique apparaît chez Wynton Marsalis comme un défi qu'il se lance à lui-même. Après quelques années de vie professionnelle, le musicien a su concilier des exigences opposées et s'imprégner de la sensibilité, de la subtile sensualité du jazz (*Blues*, de l'album « Black Codes » ou, encore, *Skain's Domain*). Ce musicien prodige connaît et affectionne le passé non sans se tendre vers l'avenir.

FREE

Au point où le jazz est parvenu à la fin des années cinquante, il apparaît évident aux musiciens que le support harmonique ne peut se resserrer davantage que dans *Giant Steps* et que l'exploration des modes ne peut se poursuivre sans monotonie au-delà de l'enclave modale de Miles et au-delà du coltranisme. Se trouvant face à cet immense obstacle dressé devant eux, certains artistes « font le mur ». L'intention fondamentale est alors de pousser à l'extrême l'expression de l'émotion, du vécu instantané, dans une frénésie de liberté. Cette liberté s'autorisant aussi bien le démantèlement de toutes les structures, mélodiques, harmoniques, rythmiques, alors que survit la seule poussée collective, et, aussi bien, le retour, selon l'humeur, à certaines de ces structures.

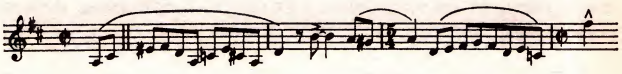
1. **Quelque chose d'autre.** — Au mois de février 1958, le quintette d'Ornette Coleman, avec notamment Don Cherry (tp.), et Billy Higgins (dm.) enregistrent « Something Else ! ». Ornette a assimilé le phrasé de Charlie Parker et en fait un usage bien personnel. Après un second album (« Tomorrow Is the Question »), Ornette et ses compagnons jouent au « Five Spot » à New York. Deux recueils sont publiés : « The Shape of Jazz to Come » et « Change of the Century ». D'autres suivront, jusqu'au « Free Jazz », anarchiste, d'un double quartette, en 1960.

Les beaux thèmes d'Ornette Coleman brillent d'un éclat particulier malgré l'extrême simplicité de leur harmonie *(Lonely Woman, Peace, Ramblin')*. La musique d'Ornette incarne une ambiguïté, une oscillation entre une ligne mélodique qui fait souvent référence à une tonique et des échappées

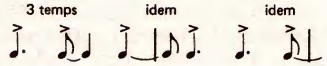
pan-tonales que souligne le dessin « free » de la contrebasse *(Congeniality)*. Des annulations momentanées du battement ouvrent la voie à beaucoup d'artistes du « free jazz » — encore appelé « New Thing » — et même aux musiciens d'autres écoles, qui lui succéderont. Ainsi, l'influence d'Ornette restera sensible dans beaucoup d'œuvres des années quatre-vingt où il s'associera, pour sa part, à Pat Metheny *(Kathelin Gray)*.

Parfois s'impose l'articulation boppiste *(Invisible)*, parfois, encore, on assiste à la renaissance de la thématique de ce même bop : thèmes joués à l'unisson (trompette et saxe) puis variés à deux voix avec des successions de tierces *(The Blessing)*. En certains cas, la batterie maintient une pulsation, une trémulation continue plutôt qu'un tempo fixé *(Free Jazz)*. Les structures semblent vouloir, le plus souvent, rompre avec la symétrie et le comptage coutumier des mesures. *Lonely Woman* est un AABA mais les mesures font : 15, 15, approximativement 8, et 15 encore ; *Free* est aussi un AABA de 8, 8, 6 et 8 mesures. *Bird Food* est un A (de 9 mesures et 2 temps) suivi d'un B (de 11 mesures).

L'un des thèmes les plus saillants d'Ornette demeure *Ramblin'*, avec la netteté de son découpage asymétrique de la mélodie et du rythme. La première phrase intègre l'ajout d'un temps à la troisième mesure qui devient mesure à 5/4 :

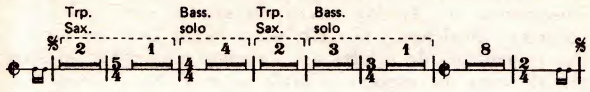


A la quatrième mesure s'installe, à la basse, en quintes *ré*, *la*, une cellule rythmique en C barré qui survit en 4 mesures :



Cette cellule en 3 sur 4 se maintient en mesures à 4/4 (malgré le décalage dû au feeling à 3/4, très évident) par un effet de tuilage à la huitième mesure. En revanche, à la dixième, ce même rythme impose, lors de sa

conclusion, pendant la treizième, son appartenance au 3/4, tout bonnement, par l'élision du quatrième temps.



La batterie garde, avec constance, un tempo pulsé. *Ramblin'* évoque le blues par l'alternance des accords du I^er^ degré (*ré* maj.) et du IV^e^ degré 7 (*sol* septième), et par l'emploi de la tierce « blue ». Tout semble aller de soi, dans une grande fraîcheur, que l'on doit à l'enthousiasme d'Ornette et à la compréhension, l'adhésion jubilante de ses partenaires.

2. **Saxophones en turbulence.** — Chez Mingus en 1959, puis chez Ornette, l'année suivante, pour « Free Jazz », Eric Dolphy, que Comolli nomme très justement « le passeur », opère la transition entre le bop et la New Thing. A l'alto, Dolphy laisse percevoir l'influence de Charlie Parker (*Number Eight*, du « Five Spot », en quintette, avec le drummer Ed Blackwell). Ce souvenir prégnant de Parker est sensible chez lui, même à la clarinette basse, au début de ses solos, avant qu'il ne s'engage dans des escapades éperdues.

Les ténors Albert Ayler et Archie Shepp ont en commun l'exacerbation sonore qu'humanise un vibrato nouveau, desserré, plus flottant que celui des saxophonistes des années trente. En revanche ils réhabilitent le « growl » que le bop et le cool avaient abandonné (*Summertime* d'Albert Ayler, à Copenhague, et *Matin des Noirs* d'Archie Shepp, à Newport). Albert Ayler évoluera curieusement dès 1968 vers la musique populaire de rhythm and blues *(Sun Watcher)*. Archie Shepp retrouvera le répertoire du jazz de toujours *(Body and Soul, Sophisticated Lady, Billie's Bounce)*.

Une semblable exubérance se manifeste chez Pharoah Sanders (s.t.) qui emprunte volontiers aux musiques africaines et asiatiques. Steve Lacy (s.s.) qu'a révélé Cecil Taylor, incarne le free jazz en Europe. Sam Rivers (s.s., s.t.) également compagnon de Taylor ouvre un studio d'accueil pour les confrères musiciens : le « Rivbea ». Il est l'un des inventeurs des rencontres de « lofts » — anciens entrepôts ou hangars transformés en ateliers d'artistes, à Soho (contraction de South Houston Street) à New York. Anthony Braxton, polyinstrumentiste, se consacre à une recherche tant érudite qu'originale.

3. **Un paroxysme de tension.** — Le pianiste Cecil Taylor, dans sa musique déferlante, torrentueuse, en perpétuel développement rythmique, est entièrement voué au déploiement d'une énergie physique maximale. Un art ambitieux s'organise sur des séries de motifs, de « modèles » destinés à fournir appui à un discours forcené, essentiellement percussif. Les concepts de hauteur de notes ou de barres de mesures perdent leur signification ici. Il arrive à Taylor de mêler son improvisation atonale à des lignes de basses tonales dans un rythme conventionnel (ex. l'album « Transition »).

Le free connaît la vogue en Europe durant les années soixante-dix. Les musiciens européens sont intéressés par le défoulement — sans s'y consacrer toujours : Bernard Lubat (dm.), Michel Portal (s.), Jean-Louis Chautemps (s.t.), Barney Wilen (s.t.), John Surman (s.b.), Albert Mangelsdorff (tb.), Enrico Rava (tp.), John Tchicai (s.), Joachim Kühn (p.). Le mouvement de la New Thing se trouve, aux Amériques, sans doute plus confiné et plus secret. On peut citer Gato Barbieri première manière (s.t.), Ran Blake (p.), Arthur Blythe (s.a.), Marion Brown (s.), Bill Dixon (tp.), Chico Freeman (s.), John Gilmore (s.), Milford Graves (dm.), Gary Peacock (b.), Dewey Redman (s.), Roswell Rudd (tb.), Sonny Sharrock (g.), Alan Silva (b.), Clifford Thornton (tp.), Kenny Wheeler (tp.).

4. **Grands et petits ensembles.** — L'orchestre de vaste dimension le plus connu du free jazz est, sans contestation possible, celui de Sony Blount, dit Sun Ra. Ce musicien, qui joue du piano et du synthétiseur, a fréquenté les milieux de jazz « mainstream » dès 1934. Il avait vingt ans. Avec l'orchestre d'Eugene Wright *(Big Time Baby, Down Mist)* il navigue dans le cou-

rant « middle jazz ». De cette connaissance et pratique de la musique afro-américaine « classique », Sun Ra gardera un goût pour les ballades du genre *Favorite Things* ou les standards du type *Exactly Like You* de l'album « New Steps » ou pour les blues tels que *Blues at Midnight* du recueil « Supersonic Sounds ». Sun Ra essentiellement personnage de scène tente de renouveler le langage avec l'apport du free — quelquefois paradoxalement orchestré —, et propose un retour à l'Afrique en multipliant les instruments de percussion. Parfois, la magie opère *(Moon People)*. Sun Ra connaîtra une célébrité tardive à Newport, en 1969, et, en Europe, en 1970.

Fondée en 1965 par Richard Abrams (p.) à Chicago, l'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) est une coopérative d'entraide artistique. Cette AACM regroupe quantité d'adhérents où va se distinguer l'Art Ensemble de Chicago : Lester Bowie (tp.), Roscoe Mitchell (s.), Joseph Jarman (s.), Malachi Favors (b.), Don Moye (dm.). Des musiciens professionnels, volontairement, font de l'art « naïf », qui contraste avec les solos de trompette ou de bugle joués dans le style très « professionnel » d'un Freddie Hubbard ou d'un Art Farmer (notamment dans l'album « Third Decade »). L'Art Ensemble mobilise une flopée d'instruments « exotiques » : cloches, clochettes, gongs ou sifflets *(The Ball Piece)*. Parfois passe une réminiscence de Horace Silver *(Zero)*, parfois le free revient dans sa pureté astructurée *(Full Force)*. Lester Bowie, à l'écart de l'Art Ensemble, dirigera plus tard un remarquable orchestre de cuivres, qui n'est pas sans parenté avec le Dirty Dozen Brass Band et qui raconte, lui aussi, la vaste aventure du jazz. Lester Bowie dirige talentueusement sa Brass Fantasy. Deux pièces illustrent très bien cette intention de ressuscitement et de transfiguration du répertoire de jadis et de naguère (*Coming Back Jamaica*,

1985, version très libre de *When the Saints*, ou encore *Blueberry Hill*, 1986, le « tube » d'Armstrong et de Fats Domino).

Un dessein semblable se dévoile dans le *Sing Me Softly of the Blues* (1976) de Carla Bley (p. et orgue) qui est, au début de sa carrière, fondatrice de Watt Records et très engagée dans le free jazz, notamment aux côtés de Mike Mantler (tp.) et de son « Jazz Composers Orchestra ». Carla s'éloignera du mouvement, par la suite, et formera son propre orchestre — de huit à dix musiciens. Celui-ci exerce un électisme absolu, empruntant au mainstream, au bop, au rock *(Night-Glo)*, à la musique populaire argentine *(Reactionary Tango)*, voire aux thèmes célèbres que Nino Rota a écrits pour les films de Fellini *(8 1/2)*. L'humour et la foi dont elle témoigne font de sa musique l'une des plus attachantes des années soixante-dix et quatre-vingt.

Un autre transfuge du free jazz, Gato Barbieri, formera lui aussi (en 1970) un groupement, qui vivra d'un emprunt aux thèmes de type sud-américain et aux sections rythmiques latines. Il impose le climat du jazz à cet univers et, au saxophone ténor, fait s'élever, éclater dans les improvisations, des mélodies à la fois âpres, puissantes et langoureuses *(El Arriero, El Pampero, Bahia, Brazil)*.

5. **Le free et ses contraires.** — La New Thing a profondément marqué la vie du jazz dans les années soixante et surtout soixante-dix. Nous avons vu que la plupart de ses initiateurs, sinon tous, s'en sont progressivement détournés. Il reste que le free jazz a laissé des traces très au-delà de sa période d'ébullition. De nombreux passages « free » continueront de surgir dans les musiques même très élaborées et très écrites.

Fondée en 1970, une marque de disques de Munich, ECM, se donne souvent pour vocation d'accueillir les expériences « free ». Certaines plages, certains albums ne sont même que cela. En revanche, et selon une tendance

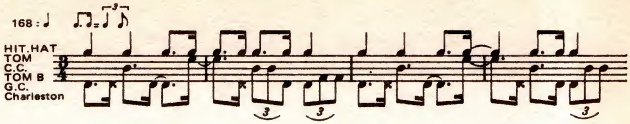
à l'éclectisme qui deviendra évidente dans les années quatre-vingt, la maison d'édition ouvre ses portes à toutes sortes de jazz, du plus swingant, avec Jack De Johnette (dm.) au plus éthéré, avec Jan Garbarek (s.). Gary Burton, paradoxalement, au vibraphone, « coupe » le vibrato. Sa dextérité sans égale lui autorise l'usage simultané de plus de deux mailloches (parfois six). Il réinvente l'instrument de Lionel Hampton et de Milt Jackson. Pour ECM il réalise un petit joyau : *Crystal Silence*, en compagnie de Chick Corea. Keith Jarrett (p.) résume très bien, à lui seul, l'éventail de styles qui se sont manifestés chez le même éditeur, avec le free, et à côté de lui. Jarrett s'est frotté à tous les genres, faisant chanter à merveille son piano, notamment en compagnie de bassistes d'exception : Charlie Haden, Niels Pedersen, Gary Peacock. Il va s'éprendre, même, des standards pour lesquels il réunira un trio de concert et auxquels il insufflera une âme nouvelle (*All the Things You Are*, 1983 ; *Stella by Starlight*, 1986 ; *Smoke Gets in your Eyes*, 1990 ; *Basin Street Blues*, 1992).

ROCK

Le jazz-rock est un des nombreux avatars du jazz, au même titre que le jazz free. Tandis qu'au long des années soixante certains artistes poursuivent leur carrière selon la direction imprimée par la musique d'avant la New Thing, d'autres tentent d'obtenir l'audience la plus large de la variété nouvelle appelée « pop ». Cette variété, incarnée par l'extravagant Jimi Hendricks (g.), par les Beatles et par les Rolling Stones, est délibérément tournée vers un public de décagénaires. Les Beatles et les Stones connaissent et aiment le vieux jazz et le blues populaire et, à partir de ces affections, vont construire une musique différente qui plaira par une évidente simplicité, une nature fondamentalement vocale, un nouvel esprit de la chanson, un accroissement du volume sonore des amplificateurs de guitare et de guitare basse. Le rythme deviendra rigoureusement binaire (huit croches égales par mesure constamment entendues ou sous-entendues), encore qu'un recours très appuyé au découpage ternaire se définira comme rythme « funk ». La mesure est conçue à 4/4 en des tempos ne dépassant guère 144 à la noire. De très grands musiciens vont, dans le jazz, tirer parti de cette vogue de la musique binaire.

Le jeu de batterie, particulièrement, va prendre une place nouvelle et piloter l'ensemble des instruments rythmiques. On peut donner une idée de l'opposition entre deux systèmes en confrontant le travail d'Elvin Jones et celui de Steve Gadd :

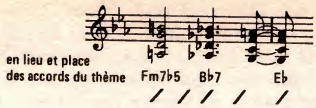
OUT OF THIS WORLD - John Coltrane - solo d'Elvin Jones



THE LEPRECHAUN - Chick Corea - solo de Steve Gadd

Cette rythmique nouvelle, omniprésente, supportant les sons électriques et électroniques, a, bien entendu, engendré un système harmonique où l'attirance de la modalité est manifeste. La tonalité et la non-tonalité ne sont pas pour autant exclues, toutefois la densité des accords inhérents aux divers modes invite les musiciens à s'éloigner, la plupart du temps, des cadences coutumières (II, V, I) ainsi que des nombreuses modulations passagères des standards. Ces cadences et modulations tonales cèdent alors la place aux transpositions et changements de modes (*Maiden Voyage* de Herbie Hancock, *Ave Maria* de Wayne Shorter). Ces caractéristiques — au demeurant ici survolées — sont personnalisées par le métier et le talent des quelques grands noms que nous retiendrons.

1. **Nouveau tournant davisien.** — Dans les premières années soixante, Miles Davis s'entoure de jeunes musiciens pour les concerts et les disques de son quintette : George Coleman puis Wayne Shorter (s.t.), Herbie Hancock (p.), Ron Carter (b.), Tony Williams (dm.). Plus tard viendront, notamment, Dave Holland (b.), Jack De Johnette (dm.). Comme Bill Evans, Herbie Hancock pratique volontiers à cette époque les extensions harmoniques et une utilisation maximale des substitutions d'accords. Citons, pour l'exemple, la dix-septième mesure du solo de piano de *All of You* de Miles :



Chick Corea, successeur de Hancock, met en valeur chez Davis le piano électrique. Ce nouvel instrument va contribuer au changement d'atmosphère sonore. Avec « In a Silent Way » (au début de 1969) le virage est pris. Miles ne modifie en rien sa manière de jouer, mais le son de sa trompette baignera dorénavant dans un bruissement permanent de timbres *up to date.*

Quelques nouveaux venus ont rejoint Davis et sa troupe : Joe Zawinul (p.e. et orgue) et John McLaughlin (g.e.). Miles amplifie encore l'immobilisme, par l'emploi, notamment, d'un seul accord (ex. accord de *ré* septième avec notes chromatiques voisines, mode de *sol* myxolydien : *Shhh/ Peaceful*). L'album « Bitches Brew » consacre le nouveau Miles. Dans *Woodoo Down* (où apparaît le batteur Jack De Johnette) on retrouve la pléiade d'artistes qui vont, pour la plupart, incarner le futur jazz-rock.

Après les enregistrements du Fillmore (avec Airto Moreira) Miles va souvent recourir à la stimulante action de percussionnistes des Antilles ou de l'Amérique du Sud : M'Tume, Mino Cinelu, Paulhino Da Costa, tandis qu'il entame un long compagnonnage avec le batteur Al Foster, un Vulcain du « rhythm and blues ». Quelques disques parsèmeront la décennie soixante-dix, où Miles, brisé par des soucis de santé, a quitté le « showbiz ». Il revient en 1981 avec « The Man with a Horn » — allusion au roman que Dorothy Baker avait consacré à Bix Beiderbecke.

A raison d'un album par an, Miles Davis ne cessera de suivre et de tourner à son profit l'évolution incessante de la technologie instrumentale électronique (*Aïda*, *Jean Pierre*, *Come*

Get It, *Time after Time*, *Decoy*, *Tutu)*. Miles Davis réaffirme ses capacités de recruteur en appelant auprès de lui les mieux famés, les mieux laurés : Bill Evans (s.s.), Marcus Miller (fender bass), Mike Stern, John Scofield (g.e.), Branford Marsalis, Bob Berg (s.s.). L'endurance physique pleinement retrouvée, l'irrépressible désir de jouer, et une inaltérable jeunesse font de Miles Davis, en la fin d'un siècle où le jazz a tant donné au monde, un connétable qui en maintient la présence évidente malgré son public élargi jusqu'aux embéguinés des musiques de grande consommation.

2. **Gens du virage.** — La nouvelle direction imprimée à la musique exige l'emploi, avec leurs innombrables effets, des instruments électroniques (équalizers, pédales wah-wah et de distorsion, fuzz, doubler, flanger, harmonizer, reverb, delay, echo, stereo chorus, pour n'en retenir que quelques-uns avant de citer les inévitables « boîtes à rythmes » et sequencer). Dans le jazz-rock, il faut encore noter la disparition fréquente de la contrebasse à cordes au profit de la guitare basse flanquée de son immense amplificateur. Cette basse électrique prendra une place prépondérante dans les sections rythmiques avec, vers la fin des années soixante, l'excitant effet de slap, effet d'aller et retour (ex. le solo de Stanley Clarke dans *School Days*).

Conforté par le succès de son *Mwandishi*, Hancock va se lancer dans une production foisonnante : *Crossing*, *Sextant*, *Hardhunters*, *Dedication*, *Man-Chils*, *Feets Don't Fail me Now*, puis, dans les années quatre-vingt : *Mr. Hands*, *Sound System*. Avec le « clavinet » Hohner, instrument à clavier et cordes impliquant l'amplification, Herbie influera sur le comportement des rythmiciens du jazz-rock. Il tend d'ailleurs à multiplier et même à amonceler les appareils proliférants de l'ère postindustrielle : synthés monophoniques et polyphoniques, vocoder et jusqu'au *nec plus ultra* Fairlight. Simultanément, Herbie Hancock, hors de cette musique consacrée par la plus large audience, garde le contact

avec le néo-bop qu'il célèbre en de nombreuses occasions, et qu'il ne cesse pas, semble-t-il, d'aimer *(Dolphin Dance, 'Round Midnight)*.

Un autre davisien, Chick Corea, s'impose comme personnalité et personnage de premier plan du jazz-rock ou de ce qu'on appelle le « jazz fusion ». Dans cet idiome hybride Corea fait alterner, lui aussi, piano acoustique et claviers électroniques, avec maestria. Il fondera le groupe « Return to Forever » qui bénéficiera notamment de la présence de Joe Farrel (s.t.), de Stanley Clarke (b.), Al Dimeola (g.), Lenny White, Steve Gadd (dm.). On retiendra : *La Fiesta* et *Hymn of the Seventh* ou *Galaxy*. Plus tard l'électisme prévaudra. Avec *Nite Sprite*, encore proche de *Return to Forever*, avec l'exposé de *Fickle Funk*, marqué par le spiritual, ou avec *Grand Papa's Blues*, révérence malicieuse à la tradition, avec aussi et surtout *Tap Step* où passe un souffle brésilien, œuvre très prenante, où nous fascinent un solo aérien au mini-moog survolant les rythmes complexes, et des interludes orchestraux, ainsi qu'une coda dans l'héritage gillespien. Chick Corea domine toujours son sujet quelle qu'en soit la nature — et jusque dans les plus contestables espagnolades.

L'année de « In a Silent Way » de Miles, le guitariste John McLaughlin avec le coltranien John Surman (s.s. et s.), Brian Odges (b.) et Tony Oxley (dm.) enregistre l'excellent et autoritaire *Extrapolation* avant de fonder le groupe Mahavishnu, en compagnie du batteur Billy Cobham et du claviériste Jan Hammer. Musique exubérante, bouillonnante d'abord, qui aura tendance ensuite à s'orientaliser, McLaughlin s'offrant un gourou *(The Life Divine)*. Le guitariste saura, l'un des premiers, s'emparer de la guitare-synthé qui commandera le somptuaire « Synclavier ». Il aura un rival en Pat Metheny dont la vie se partage entre le jazz et les promenades musicales tant prisées par le grand

public, et chez qui on admire le travail de main gauche, le « tiré-lié » qui sert son lyrisme rêveur *(Are You Going with Me)*.

3. **Têtes d'affiche.** — Le parti du jazz-rock multiplie ses leaders possibles, George Duke (claviers), Alphonse Mouzon (dm.), Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood (v.) et les serviteurs de la guitare, l'instrument-roi dans le genre : John Abercrombie, Larry Coryell, Frank Zappa, George Benson, Larry Carlton, John Scofield, Stanley Jordan, Allen Holdworth. On ne saurait ici parler en détail de chacun d'entre eux. Soulignons l'ouverture d'un autre chapitre du « rhythm and blues » et sa modernisation par John Scofield qui s'ingénie, avec de nombreux effets, à donner à cette musique des nuances inédites *(Thanks Again, King for a Day, Best Western, Protocole)*. Notons aussi l'apport de Stanley Jordan qui traite la guitare comme un piano, produisant de façon simultanée, mélodie, accompagnement et basse continue *(Angel, Fun Dance)* et la prodigieuse, la singulière technique de Holdsworth ainsi que son habileté à jouer « out » — quittant les accords tout en restant d'une musicalité exemplaire : *(Sand, Secrets)*. Le saxophoniste alto David Sanborn, avec sa sonorité violente, fortement timbrée, devient, quant à lui — plus encore que Grover Washington — le chef de file des jeunes musiciens du « showbiz ». Parfois, Sanborn s'élève très au-dessus de la masse de ses suiveurs, renoue avec le jazz et quitte les sentiers battus de la variété *(Run for Cover)*.

Un autre saxophoniste, ténor celui-là, a l'oreille de tous les musiciens professionnels : Michael Brecker. Son frère Randy, trompettiste, après avoir joué chez Silver et chez les Blood Sweat and Tears, s'associe avec lui pour une série d'enregistrements à l'enseigne des Brecker Brothers. Dans le cadre du « jazz fusion » et avec des rythmes parfois empruntés à la musique « disco » *(Snepking up Behind You)*, ils réalisent des œuvres d'une grande diversité où se détachent des ensembles de « riffs staccato » d'une précision médusante *(Some Skunk Funk)*. Il arrive que le son de la trompette de Randy, comme celle de Miles un moment, se distorde sous l'action de pédales d'effets *(Inside Out)*.

Michael Brecker aime à jouer — comme Sanborn — des ballades séductrices qu'il laisse dériver, lui aussi, grâce aux mêmes moyens électriques, vers un chant impétueux, éruptif (*Funky Sea, Funky Dew*, de l'album « Heavy Metal Be-Bop »). Le saxophoniste, en outre, contribue au rayonnement d'un groupe tout différent : Steps Ahead, aux côtés de Warren Bernhardt (claviers), Mike Mainieri (vibr.), Eddie Gomez (b.), Peter Erskine (dm.). Cet ensemble excelle, et du fait même de son instrumentation (claviers plus vibraphone), dans les climats de tendresse, abandonnant le martèlement du rock et créant un phrasé de « Modern Jazz Quintet » *(Lover Man)*.

4. **Un ciel serein.** — Wayne Shorter (s.t.) et Joe Zawinul (p.), en 1971, s'associent pour fonder Weather Report. Ils avaient fait connaissance chez Miles. Leur groupe donnera, quinze ans durant, ses lettres de noblesse au jazz-rock. L'écriture tonale, modale, parfois atonale, la large place accordée à l'improvisation, tout dans Weather Report se fond en un style orchestral étonnamment varié et pourtant unifié. Les harmonies souvent complexes conservent une transparence grâce à l'instrumentation choisie *(And Then)*, une balance parfaite entre l'acoustique et l'électronique *(Birdland, Rockin' in Rhythm)*. Les deux leaders savent toujours s'entourer de rythmiciens de haut calibre : les drummers Peter Erskine, Steve Gadd, Tony Williams ou l'un des maîtres de la basse électrique, Jaco Pastorius, qui rend l'instrument très percussif et, simultanément, mélodieux, chantant — Marcus Miller, certes plus « funk », et adepte de la « slap bass », ne manquera pas pour autant d'être impressionné — bien qu'influencé par Stanley Clarke — par l'immense Pastorius.

ALLERS, RETOURS ET SIMPLES FIDÉLITÉS

Les musiciens qui s'adonnent au jazz-rock retrouvent par instants le « feeling » du jazz tout court. Ils ne peuvent pas se détacher, même, de leurs premières amours. Herbie Hancock (p.), Freddie Hubbard (tp.), Wayne Shorter (s.t.), Ron Carter (b.), Tony Williams (dm.) forment le quintette VSOP que l'on peut considérer comme une sorte de home du post-bop. Chick Corea, de son côté, avec Miroslav Vitous (b.) et Roy Haynes (dm.) est en verve dans *Now He Sings Now He Sobs.*

Pas mal d'artistes résistent plus nettement à la pente «rockeuse». Certes, Gil Evans ou Giuffre ou George Russell *(So What)* prennent intérêt au jazz-rock, mais le grand orchestre de Toshiko Akiyoshi (p.) et Lew Tabackin (s.) reste fidèle au langage du Big Band tel qu'il s'est défini chez Basie, même si une évolution est sensible. On peut en dire autant de la formation de Thad Jones et Mel Lewis qui a fêté, en 1985, son vingtième anniversaire.

L'orchestre de Jones et Lewis est considéré par tous les musiciens de métier et par les amateurs éclairés comme une exemplaire réussite. Nous sommes en présence, là encore, d'une esthétique de type Basie, réactivée par une conception très moderne dans l'écriture des arrangements qui sont, pour l'essentiel, l'œuvre de Thad Jones. La force rythmique qui anime Jones s'allie à la richesse harmonique où les substitutions d'accords et les « notes ajoutées » s'effectuent dans un univers où s'impose toujours l'évidence tonale. Bob Brookmeyer, autre arrangeur du Big Band, incline davantage vers la non-tonalité. Son traitement de la dissonance fait sortir le groupement du monde tonal jazzique notamment avec *ABC Blues.* Longtemps,

chaque lundi soir, l'ensemble se fera entendre au Village Vanguard. L'orchestre fondé par Jones et Lewis est une des plus belles images de ce que la volonté des artistes reste capable de faire, quelque difficulté économique à laquelle ils se heurtent, pour réaliser la tâche que leur passion leur a assignée.

Dans les années quatre-vingt et au début de la décennie suivante s'est accentuée, chez nombre d'artistes, une tendance à s'approprier toute l'histoire du jazz et l'ensemble de ses répertoires. Sans étouffer pour autant la création de nouveaux thèmes : *Natural Living* (Andy Laverne, p.), *Dienda* (Kenny Kirkland, p.), *Leaving* (Richard Beirach, p.), les standards, déjà repris par Jarrett ou Corea, retrouvent une place confortable chez Branford Marsalis *(Royal Garden Blues)*, Wallace Roney, tp. *(Don't Blame Me)*, Wynton Marsalis *(Round Midnight)*, Marcus Roberts, p. *(Blue Monk)*, ce dernier faisant aussi revivre des climats ellingtoniens.

D'autre part, le goût des mélanges culturels s'est également prolongé. On puise à beaucoup de sources, les influences les plus fortes demeurant celles des musiques caraïbéennes, suivies, mais plus lointainement, par les musiques rock, lesquelles, du reste, n'auraient pas jailli sans le jazz lui-même. Le Dirty Dozen Brass Band, fondé en 1977, rodé au Glass House de La Nouvelle-Orléans, acquiert peu à peu une renommée mondiale. Gregory Davis (tp.), Kirk Joseph (tuba puis sousaphone), Roger Lewis (s. bar.), et leur fanfare, font exploser une joyeuseté, une puissance de fête, revigorante et folle *(Blackbird Special, Caravan)*.

Un autre natif de La Nouvelle-Orléans, Branford Marsalis, explore et transfigure l'histoire, notamment dans ses épisodes « funky ». D'autre part, il récupère la culture hip hop, la culture de rue, qui a reçu la caution de Max Roach et de Lester Bowie. Ainsi reprend-il la parole rythmée du rap (*Hotter Than Hot*,

Som Shif, *Blackwidow*, 1994). Il s'appuie sur des séquences « machinées », avec effets de « scratches » et de « samples ». L'esprit jazzique brille chez Roy Hargrove (tp.), Kenny Kirkland (p.), et, on s'en doute, chez Branford lui-même *(Some Cow Fonque)*. L'intention est d'atteindre à une excitation musicale extrême. Les groupes de Branford Marsalis prennent à ces entreprises un plaisir évident. Dans le même sens va Herbie Hancock qui souhaite et cherche cependant à introduire une certaine richesse harmonique dans ce jazz hip hop des années quatre-vingt-dix (*Shooz*, *Dis Is Da Drum*, 1994). Comme une explosion de joie apparaît, concurremment, le Scatrap Jazzcogne de Bernard Lubat (1994) qui met l'auditeur en transe et le tient sous la mitraille des mots *(Los Gojats*, *Ziste Zeste*, *Transbalaroc)* avec, en passant, une évocation du chant scat d'Armstrong et de Gillespie *(Saint-Just Blues)*. Musique du délire contrôlé, dite bio-techno-bop par dérision, et où émergent de belles interventions de piano, d'accordéon et de saxophone ténor.

Très différemment des rénovateurs louisianais, un Bill Frisell (g.), arrangeur imaginatif, sait associer des harmonisations audacieuses et une atmosphère du plus pur style de blues à la B. B. King *(Love Motel)*. D'une autre façon encore, un Mike Stern (g.), tout en convoquant une batterie très « funk », aime à réveiller, réactualiser, avec Bob Berg (s.t.), le découpage, la célèbre articulation be-bop dans l'exposé thématique — ainsi que dans ses improvisations personnelles *(No Notice)*.

Le jazz s'arrondit ici aux dimensions gardiennes de son esprit. Des limites se reclosent sur un monde refusant d'échapper à lui-même, de fuir hors de soi. Les jeunes musiciens sont désormais entrés dans les minières, tâchant, en un remuement incessant, à tirer profit de richesses profondément enfouies, incomplètement exploitées et, pour un long temps, illimitables.

JAZZ IMPERATOR

Un siècle de musiques profanes, vocales et instrumentales — si l'on inclut les premiers blues en tant que sources et préfigurations d'une réalité plus vaste, plus riche, plus différenciée — : telle est la région que l'historien du jazz doit embrasser d'un seul regard, puis, considérant les champs multiples qui la divisent, doit s'attacher à décrire. Cette tâche considérable ne peut être entreprise sans une témérité dont nous avons pleinement conscience.

Dix décennies de pratiques esthétiques nord-américaines ont imposé une sensibilité qui s'est étendue à tout le monde occidental — Japon compris, nonobstant sa position géographique — et à tout le monde oriental des civilisations développées, celui des pays de l'Europe de l'Est, celui de la Russie elle-même. L'Afrique, plus isolée, plus tardivement touchée, a fini par révéler un Dollar Brand *(African Marketplace)*.

Le *rock* peut s'enorgueillir de sa haute extraction. Il vient du jazz. Plus précisément du jazz populaire dont il offre des répliques expurgées. Il submerge, à l'échelle mondiale, toutes les autres sortes de musiques de divertissement ou fabriquées pour l'achalandage. Il fait bon ménage avec le *rhythm and blues*, lui directement issu de la communauté noire, et en qui le jazz peut voir aussi l'une de ses souches, l'une de ses lignées, avec James Brown, Otis Redding, Curtis Mayfield, Marvin Gaye, Tina Turner, Stevie Wonder.

Le jazz s'inscrit dans un très ample mouvement de

culture africaine, immense courant qui a heurté et enveloppé d'autres courants, venus d'Europe. Cette africanité demeure présente et vive en de nombreuses musiques que la critique considère à bon droit, en regard de ce jazz, comme cousines ou connexes. Ce sont des arts relevant de secteurs limitrophes, attenants, contigus ou voisins.

Si aucun de ces arts ne peut offrir la fastueuse diversité, les vertigineuses métamorphoses, les fécondités créatives, les hauteurs d'invention du jazz, on peut toutefois, quand on adore celui-ci, aimer les musiques brésiliennes — dont les prestigieuses *samba* et *bossa nova* — qu'illustrent Carlos Jobim, Hermeto Pascoal ou Cesar Camango Mariano. Plus encore, et sans doute parce qu'elle fraie joyeusement avec le jazz, la musique caraïbe — surtout cubaine et portoricaine — soulève l'admiration : c'est en elle que l'on a vu sourdre la munificente *salsa*, appelée souvent « latin jazz » quand elle est prodiguée par Machito, Tito Puente, Mongo Santamaria, Ray Barretto, Willie Bobo, Charlie ou Eddie Palmieri.

Laissons-là ces considérations sur la parentèle. Retenons que le jazz emprunte, sans nul doute, mais restitue partout, avec de surabondants intérêts, ce qui lui avait été un moment prêté. Nul artiste de la variété maintenant n'en ignore les vertus expressives ou n'omet de s'en servir avantageusement, fût-ce sans le savoir. Il n'est pas jusqu'aux milieux de la musique dite « européenne contemporaine » qui n'ouvrent une place à l'improvisation des jazzmen et qui, pour les interprétations, ne s'inspirent de ce qu'ils apportent en acuité de jeu.

Les styles de jazz sont apparus dans un ordre chronologique. Ces pages l'ont respecté, mais le lecteur a constaté que, à de rares exceptions près, les styles se succèdent sans se détruire, s'ajoutent les uns aux

autres, même si des phénomènes irrécusables de dominance synchronique ne peuvent manquer d'être observés. C'est la raison pourquoi chaque chapitre, tout en s'insérant dans une organisation temporelle « horizontale », décrit en lui-même une aventure « verticale » continuée jusqu'aujourd'hui. Les revivalismes sont légion : c'est en ce sens que Michel-Claude Jalard y voit « un champ expressif à la fois clos et complexe ». Mille tentatives de synthèses ou de recompositions sont et seront conduites un peu partout, comme à l'ONJ, qui naquit sous la baguette de François Jeanneau, et a poursuivi sa course, avec d'excellents solistes, sous la direction, notamment, d'Antoine Hervé, Denis Badault ou Laurent Cugny. Le jazz, surtout, peut indéfiniment offrir à toute œuvre musicale, si elle est conçue pour l'amour de lui, les biens les plus précieux qu'il ait apportés au monde : ses sonorités fortes, vibrantes, ardentes, et un balancement, une flexuosité, une pulsation rythmiques sans quoi nous aurions connu, sur cette terre, un peu moins d'heures de bonheur.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3
Origines et caractéristiques du jazz 5
Spiritual 15
Ragtime 21
Blues 27
New Orleans 39
Mainstream 49
Be-bop 69
Cool 81
Hard 93
Free 103
Rock 111
Allers, retours et simples fidélités 118
Jazz imperator 121

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Avril 1995 — N° 41 376

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2949 **La formation continue en société post-industrielle**
P. Goguelin

2950 **La femme à Rome**
G. Achard

2951 **Rôle et statut**
R. Chappuis et R. Thomas

2952 **L'arbitrage**
X. Linant de Bellefonds et A. Hollande

2953 **Les fondements de l'eugénisme**
J.-P. Thomas

2954 **La déconcentration**
O. Diederichs et I. Luben

2955 **L'économie d'Israël**
J. Klatzmann et D. Rouach

2956 **Le génie logiciel**
J. Printz

2957 **La vente directe à la télévision**
S. de Menthon

2958 **Les relations industrielles**
J.-P. Jubès

2959 **La monnaie unique**
A.-D. Schor

2960 **La santé**
G. Tchobroutsky et O. Wong

2961 **Sociologie des religions**
J.-P. Willaime

2962 **La médecine indienne**
G. Mazars

2963 **Histoire de l'Union soviétique de Lénine à Staline (1917-1953)**
N. Werth

2964 **Histoire des routes de France**
G. Reverdy

2965 **La linguistique diachronique**
J.-E. Boltanski

2966 **Psychologie de la vie adulte**
J.-P. Boutinet

2967 **L'éthique de l'environnement et du développement**
J.-A. Prades

2968 **Le chamanisme**
M. Perrin

2969 **Les épistémologies constructivistes**
J.-L. Le Moigne

2970 **Les créoles**
R. Chaudenson

2971 **Dante**
M. Marietti

2972 **La méthode historique**
J.-C. Hocquet

2973 **Les privatisations en Europe de l'Est**
P. H. Dembinski

2974 **L'investissement financier en Bourse**
J.-C. Tournier

2975 **Restaurants et restauration en France**
P. Girodin

2976 **Les journalistes**
M. Mathien

2977 **L'insertion des jeunes en France**
C. Nicole-Drancourt et L. Roulleau-Berger

2978 **La prolifération nucléaire**
F. Géré

2979 **Le bilan de compétences**
M. Joras

2980 **Le théâtre chinois**
R. Darrobers

9 782130 444800